



**MARCO JOAQUIM
TAVARES ALVES
PEREIRA**

**A OBRA PARA FLAUTA E GUITARRA
DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2010

**MARCO JOAQUIM
TAVARES ALVES
PEREIRA**

**A OBRA PARA FLAUTA E GUITARRA
DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Jorge Correia.

O júri

Presidente

Doutora ISABEL MARIA MACHADO ABRANCHES SOVERAL
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro, por delegação de competências
da Directora do Curso de Mestrado em Música.

Vogais

Doutor JORGE MANUEL SALGADO DE CASTRO CORREIA
Professor Associado da Universidade de Aveiro (Orientador)

Doutora MONIKA DUARTE STREITOVÁ
Investigadora do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música
e Dança.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Professor Doutor Jorge Correia, pela sua orientação, apoio e encorajamento que foram fundamentais no decorrer deste trabalho.

Aos Professores Fausto Neves, João Barroso, Alexandre Weffort, Borges Coelho e Olga Prats, pela disponibilidade demonstrada e pela partilha do seu saber.

Ao Luís, à Marta, ao Albino, e aos meus familiares e amigos que de alguma forma me apoiaram com o seu estímulo.

À minha filha Leonor e à minha esposa Verónica, por estarem sempre do meu lado.

palavras-chave

Fernando Lopes-Graça, Flauta, Guitarra, Melodias Rústicas, Interpretação.

resumo

Este estudo incide sobre o repertório para flauta e guitarra do compositor Fernando Lopes-Graça, e justifica a sua interpretação à luz do percurso do autor enquanto compositor, intérprete, crítico e ser humano.

Começámos por delinear um perfil estético do compositor, cuja identidade se caracteriza por um comportamento interventivo como resposta às políticas nacionais da época, vincada pelo recurso às fontes rústicas como meio de expressão musical. Seguidamente, delineámos as causas que estiveram na génese das obras para flauta e guitarra, compreendendo-as a partir da relação do compositor com o seu intérprete. Finalmente, analisámos o conteúdo musical e poético presente nas fontes das Melodias Rústicas Portuguesas – IV^o caderno, estabelecendo um quadro sonoro e estético para as regiões de origem de cada uma das suas melodias, de maneira a definirmos novas opções interpretativas.

Fundamentar um percurso interpretativo, despertar futuras abordagens e investigações que possam contribuir para o aprofundamento da vida e obra de Fernando Lopes-Graça, assim como, dar a conhecer o repertório para flauta e guitarra do compositor, são os principais objectivos deste estudo.

keywords

Fernando Lopes-Graça, Flute, Guitar, Rustic Melodies, Interpretation.

abstract

This study focuses on the repertoire for flute and guitar of the composer Fernando Lopes-Graça and it justifies his interpretation taking into account the author as a composer, an interpreter, a critic and a human being.

We have begun by outlining the composer's aesthetic profile, whose identity is characterised by interventionist behaviour in response to the national policies of the time, and influenced by the use of rustic sources as a means of musical expression. Then, we have outlined the causes which led to the genesis of works for flute and guitar, understanding them by taking into consideration the composer's relationship with his interpreter. Finally, we have examined the musical and poetic contents which are part of the sources of Portuguese Rustic Melodies - IVth book, establishing a resonant and aesthetic framework for the regions of origin of each of these melodies, in order to define new interpretative options.

Supporting an interpretative path, raising future approaches and investigations in order to deepen the knowledge of the life and work of Fernando Lopes-Graça, as well as raising awareness of the repertoire for flute and guitar of this composer, are the main objectives of this study.

INDICE

Introdução.....	15
1. Fernando Lopes-Graça	18
<i>Contextualização</i>	<i>18</i>
2. A interpretação em Lopes-Graça	20
3. A Canção Popular em Lopes-Graça	28
<i>A canção Popular e as suas características</i>	<i>29</i>
<i>Função da canção popular e o seu tratamento</i>	<i>30</i>
<i>Recolha da canção popular</i>	<i>31</i>
<i>Possíveis fontes usadas pelo compositor</i>	<i>32</i>
<i>A Interpretação das fontes</i>	<i>33</i>
4. A obra para flauta e guitarra	34
<i>Introdução</i>	<i>34</i>
<i>Possíveis influências</i>	<i>35</i>
5. Melodias Rústicas Portuguesas – Caderno IV	39
<i>Introdução</i>	<i>39</i>
<i>Canção alentejana</i>	<i>40</i>
<i>Canção beirã</i>	<i>44</i>
<i>Canção transmontana</i>	<i>46</i>
<i>Canção algarvia</i>	<i>55</i>
<i>Canção de origem desconhecida</i>	<i>58</i>
6. Considerações Finais	59
Bibliografia	61
Anexos	65
<i>Anexo 1 – Entrevista a Alexandre Branco Weffort</i>	
<i>Anexo 2 – Entrevista a José Luís Borges Coelho</i>	
<i>Anexo 3 – Entrevista a João Barroso</i>	

Introdução

Aquando das comemorações do centenário do nascimento de Fernando Lopes-Graça, em 2006, foram realizadas várias iniciativas que homenagearam e divulgaram a obra do compositor. Foi sensivelmente nesse momento, que tomando o autor do presente estudo, conhecimento das obras de Lopes-Graça para o duo de Flauta e Guitarra, e mantendo o mesmo uma actividade musical regular com o guitarrista Ricardo Gomes, que se proporcionou o interesse e a motivação que conduziram à escolha do tema - “A Obra para Flauta e Guitarra de Fernando Lopes-Graça”.

No final do século XVIII princípios do século XIX, surge em determinados compositores um interesse composicional pelas capacidades tímbricas do duo flauta e guitarra, nomeadamente em compositores como Mauro Giuliani, Ferdinando Carulli, entre outros. No entanto, é no século XX que o repertório para flauta e guitarra ganha relevância e atenção por parte de um maior número de compositores, entre eles Eugène Bozza, Jacques Ibert, Astor Piazzola, Heitor Villa-Lobos, Takemitsu, entre muitos outros.

Ao consultar a lista das obras musicais de Lopes-Graça, é notório o interesse e atenção demonstrados pelo compositor, no uso das qualidades sonoras e expressivas da flauta e da guitarra, compondo desde 1968 e durante um período de vinte anos, obras para guitarra solo, flauta solo, flauta e piano, voz e guitarra e flauta e guitarra. Lopes-Graça compõe em 1968, a primeira obra para guitarra intitulada Preludio e Baileto e sete anos depois, compõe a primeira de três obras para Flauta e Guitarra, Tre Capricetti. Segundo(NAGY 2003), em 1975, Lopes-Graça assiste a um concerto do duo da flautista Marianne Clément e do guitarrista Raul Sanchez e, sendo atraído pelo ambiente sonoro e qualidade artística dos intérpretes, compõe a sua primeira obra para flauta e guitarra, que dedica ao referido duo. Lopes-Graça viria a escrever mais duas obras para esta formação, Melodias Rústicas Portuguesas e Três Pequenos Duos, compostas em 1979 e 1980, respectivamente.

E é ao depararmo-nos com a escassa bibliografia acerca destas obras, que partimos para a realização de entrevistas como uma das metodologias de investigação. Assim, foram realizadas três entrevistas, designadamente, a João Barroso, a Alexandre Branco Weffort e a José Luís Borges Coelho, incluídas em anexo e que passaram a fazer parte das fontes utilizadas na realização deste trabalho. A entrevista realizada por Sérgio Azevedo, à pianista Olga Prats, foi igualmente uma importante referência para o estudo deste caso.

A realização das entrevistas e a escolha dos entrevistados justifica-se, por um lado, porque partimos do princípio de que, pelo facto de as personalidades referidas terem privado no seu quotidiano com o compositor, quer sob o ponto de vista musical e interpretativo, quer afectivo, nos poderiam dar respostas ao nosso problema, o que se veio a verificar. Por outro lado, estes tiveram um papel historicamente interventivo nas matérias que diziam respeito ao presente estudo, nomeadamente, João Barroso, é o dedicatário da obra *Três pequenos duos*, para flauta e guitarra (Lopes-Graça 2009); Alexandre Branco estreia as *Melodias Rústicas Portuguesas - IVº caderno*, para flauta e guitarra e é o autor do livro *A canção popular portuguesa em Fernando Lopes-Graça* (Lopes-Graça 2009); Borges Coelho é um reconhecido conhecedor e intérprete da obra coral do compositor. E por último, Olga Prats estreia uma parte considerável da obra para piano, inclusive as *Melodias Rústicas Portuguesas IIIº caderno*, para piano a quatro mãos, em duo com o próprio compositor (Lopes-Graça and Weffort 2006).

Queremos ainda salientar a forma generosa como cada uma destas personalidades se disponibilizou na partilha das suas vivências, que muito nos orientaram na escolha de opções interpretativas, e na compreensão da personalidade e linguagem musical do compositor, prestando um enorme contributo para a realização deste estudo, e uma valiosa fonte de informação. Para além das entrevistas, outras fontes foram utilizadas na realização deste estudo, nomeadamente, as partituras das obras musicais estudadas, a obra bibliográfica de Fernando Lopes-Graça, e a literatura dos autores que estudaram o compositor, designadamente, Mário Vieira de Carvalho, Manuel Dias da

Fonseca, Sérgio Azevedo, Romeu Pinto da Silva, Teresa Cascudo, entre outros. Todos eles, cada um com a sua especificidade, contribuíram para elaboração dos capítulos que passamos a descrever.

Assim, no primeiro capítulo iremos descrever as características sociológicas e estéticas mais relevantes que delinearam a vida composicional de Fernando Lopes-Graça e que influenciaram a definição da sua personalidade musical. Personalidade esta, argumentada no segundo e terceiro capítulos, por um lado, sob o ponto de vista da relação do compositor com seu intérprete e, por outro lado, através da compreensão da canção popular como fonte da linguagem musical do compositor. No quarto capítulo, faremos uma exposição dos elementos históricos e das influências que estiveram na génese de cada uma das obras para flauta e guitarra, contextualizando-as no momento composicional do autor, analisando, por fim, o conteúdo musical e “poético” das Melodias Rústicas Portuguesas, estabelecendo um quadro sonoro e estético para cada uma das regiões de onde provêm as canções populares que dão título a esta obra. Iremos destacar os aspectos mais relevantes do ponto de vista do intérprete, não só no sentido de motivar futuras interpretações, uma vez que podem encontrar neste trabalho elementos que até então estariam dispersos ou perdidos, mas também no sentido de dar a conhecer algumas das obras referidas por não terem ainda registo discográfico ou partitura editada.

1. Fernando Lopes-Graça

Contextualização

Nascido em Tomar a 17 de Dezembro de 1906, Lopes-Graça foi uma das figuras mais marcantes na cultura musical portuguesa do século XX, criando uma obra extensíssima que percorre quase todos os géneros musicais e que mereceu o reconhecimento nacional e internacional ao longo da sua vida (Carvalho 1989). Nos anos vinte forma-se como compositor e pianista no Conservatório Nacional de Lisboa, onde influenciado por personalidades como Viana da Mota, Luís de Freitas Branco, Adriano Merêa e Tomás Borba, se insere nas novas correntes estético-musicais europeias, nomeadamente naquilo que significava o alargamento da linguagem tonal em Debussy. Assim, Lopes-Graça recorre a novas técnicas composicionais, mormente, à dissonância estabelecida como anti-climax. Estas, articuladas com a procura das tradições rurais do seu país, revelam a sua identidade como artista dentro de um conceito de modernidade (Carvalho 2006).

As suas opções estéticas levam-no a entrar em conflito com algumas das práticas levadas a cabo no nosso país (Carvalho 2006). E, na prática, Lopes-Graça configura uma resposta aos modelos salazarista e nazista de política musical. Em 1942 funda a Sonata, sociedade de concertos para a difusão da música contemporânea, cujas sessões se tornam ponto de encontro de uma vanguarda política-cultural de intelectuais, artistas, estudantes e activistas de outros grupos sociais, incluindo o operariado.

“Frequentar os concertos da Sonata – onde, até 1952, se tocava música nomeadamente de Schönberg, Bartók, Stravinsky, Falla, Ravel, Prokofiev, Malipiero, Dallapiccola, Messiaen, Lutoslawski, Krenek ou do próprio Lopes-Graça – equivalia a tomar posição pela mudança no sentido mais lato, incluindo a mudança política, da qual a música, longe de ser neutra, não podia nem devia alhear-se” (Carvalho 2006:18).

Ao mesmo tempo que funda o Coro da Academia de Amadores de Música, cria um vasto repertório vocal e instrumental de câmara, bem como canções políticas e versões de melodias rústicas, que difunde como organizador de concertos, pianista e como regente coral. Acção esta que desenvolve em meios democráticos de Lisboa, Coimbra e Porto, em palcos improvisados de áreas rurais, sociedades recreativas e nas Associações de estudantes, dando vida a estruturas de comunicação alternativas (Carvalho 1989).

O facto da sua primeira obra conservada no catálogo se intitular *Variações sobre um tema popular português*, revela desde logo o carácter nacional do compositor que, desde cedo, contactou com as fontes da música rústica. Ele próprio realiza trabalho de campo na recolha da música tradicional, na tentativa de redescobrir os testemunhos de uma cultura mais antiga que representa as “raízes” de uma certa tradição popular. Lopes-Graça, herdeiro da tradição clássica europeia, nomeadamente de Bartók, Stravinsky, entre outros, trabalha sobre o documento original, repensando-o, recriando-o, transformando-o. Este carácter percorre toda a sua obra em diversas formações vocais e instrumentais que se multiplicam no seu catálogo. Lopes-Graça é um compositor familiarizado com a nossa cultura literária, com a nossa história, com o nosso povo e a sua música não é alheia a essa omnisciência do que Portugal representa (Carvalho 1989). É neste sentido, que a canção popular, no seu conteúdo existencial, social e idiossincrático, assim como na sua potencialidade musical, interessam e estimulam Lopes-Graça, não sob o ponto de vista do etnomusicólogo, mas do artista (Carvalho 2006), que compõe consciente das formas de existência da sua música, que assume como “produto de uma equação entre o artista e o seu meio” (Carvalho 1989:15).

2. A Interpretação em Lopes-Graça

Apesar de o compositor Fernando Lopes-Graça ter marcado o seu tempo através de uma atitude interventiva, por um lado, como intérprete, “escrevendo e tocando a música que achava que devia compor e tocar como resposta a um estado de coisas que carecia de mudança” (Carvalho 2006:17) e, por outro lado, como “jornalista, conferencista e musicólogo, exercendo a crítica e fazendo opinião” (Carvalho 2006:17), verificamos ao percorrer toda a sua obra bibliográfica, que este se comediou acerca da interpretação da sua obra musical. Como nos referiu o maestro Borges Coelho, não é possível encontrar na bibliografia do compositor quaisquer “indicações sobre o modo correcto de o interpretar! Ele detestava falar da sua obra!”¹

Desta forma, procuramos obter uma linha orientadora que, futuramente, possibilite interpretações historicamente mais informadas, sob o ponto de vista da linguagem do compositor, e partindo do que este pretendia do seu intérprete. Nesse sentido, estabelecemos um *diálogo* entre a mensagem implícita na sua obra bibliográfica, acerca do que seriam os seus modelos interpretativos, e o testemunho dos intérpretes que com ele privaram.

Segundo (Lopes Graça 2006), o conhecimento da biografia dos compositores, não é um factor preponderante para a completa percepção, interpretação e performance das suas obras. Toda a “verdadeira música” deverá ser auto-suficiente e bastar-se a si mesma, no propósito de se estender do singular ao plural, do individual ao universal, encerrando em si própria uma identidade, que vai além “da vida do artista, das suas lutas ou dos seus triunfos, das suas alegrias ou das suas misérias”. A obra, “a grande obra musical”, será estudada, entendida e interpretada, em função dos “critérios gerais de Beleza e dos conceitos universais do Humano” (Lopes Graça 2006:186).

¹ Entrevista a Borges Coelho no âmbito da tese de mestrado “A obra para flauta e guitarra de Fernando Lopes-Graça”.

“Creio bem que, se nem uma só palavra soubéssemos acerca da vida de Palestrina, de Bach, de Beethoven ou de Debussy, o Stabat Mater, a Paixão segundo S. Mateus, a IX Sinfonia ou o Pelléas et Mélisande nem por isso significariam menos, estética e humanamente, nem por isso a sua compreensão e interpretação se tornariam mais aleatórias” (Lopes Graça 2006:186).

Isto não quer dizer que devemos ignorar toda a vivência do compositor, visto que a qualidade da sua arte, é na maioria das vezes o reflexo de uma personalidade similarmente rica, muitas vezes verdadeiramente inspiradora no conhecimento de nós próprios, através de verdadeiros ensinamentos de “lições de trabalho” e “perseverança” (Lopes Graça 2006:186).

“Mas não será certo que na maioria dos casos nós partimos da obra para a vida, que a vida do artista nos interessa na medida em que nos interessa a sua obra, a ponto de quase podermos afirmar, um tanto ou quanto paradoxalmente, que, no fundo, a obra é que é a ilustração da vida e não a vida a ilustração da obra?” (Lopes Graça 2006:186).

Desta forma, poderá interessar-nos saber um pouco mais acerca da personalidade do compositor, partindo da sua música, e relacionando-a com o que terão sido as vivências do compositor com o intérprete da sua obra musical, no sentido de compreendermos melhor a sua linguagem e o que lhe está subjacente. Sabe-se que no que diz respeito à sua obra, Lopes-Graça seria bastante exigente e interventivo perante o intérprete, junto do qual tinha um papel activo, manifestando as suas ideias e críticas, em prol da correcta transmissão da mensagem que pretendia vincar. “Normalmente tinha sempre o que dizer, era raro exclamar: «Está tudo muito bem!» ” (Prats and Azevedo 2007:167).

João Barroso reforça esta ideia: “O Graça era de uma exigência extrema quando se abordava uma obra sua”.² A partitura era somente um ponto de partida, a partir do qual o compositor procurava “o resultado sonoro, musical, tímbrico, expressivo”³, através de ideias muito claras de difícil contra-argumentação. “Era um homem decidido e um pouco teimoso. Quando algo não estava a correr como idealizara, por vezes gritava chateado e só descansava quando o efeito sonoro ou dinâmico funcionava dentro dos padrões que idealizara.”⁴ Contudo, Borges Coelho considera que este comportamento resultava de uma preocupação por parte do compositor, em ouvir o resultado prático do seu pensamento musical, “e talvez até por curiosidade de ouvir, pelo intérprete, até que ponto ele tinha acertado! Porque essa era uma preocupação sua.”⁵.

Lopes-Graça, embora não se pronunciasse em relação à sua obra, não deixa esconder uma manifesta empatia para com o intérprete ao qual designou “virtuoso introspectivo”, referindo-se a este, como aquele que se preocupa essencialmente com “a vida interior das obras”, respeitando o que delas há de substancial e exprimindo-o sobriamente, mesmo pondo em causa a “sedução exterior das execuções”. A performance deste intérprete requer acima de tudo uma abordagem intelectual sobre o texto, na sua estrutura e conteúdo. “Antes de realizar uma interpretação, o artista desmonta a obra, analisa-a, ausculta-a, de maneira a compreender-lhe a vida; depois, procede à operação inversa: monta-a, opera a síntese do que observou” (Lopes Graça 2006: 172).

² Ver entrevista a João Barroso no âmbito da tese de mestrado “A obra para flauta e guitarra de Fernando Lopes-Graça”.

³ Idem.

⁴ Idem.

⁵ Ver entrevista a Borges Coelho no âmbito da tese de mestrado “A obra para flauta e guitarra de Fernando Lopes-Graça”.

Borges Coelho sublinha o carácter do compositor, relativamente à precisão da notação musical que empregava: “Era muito rigoroso nisso! Punha as indicações todas! Quando não coloca um *rallentando* no fim da peça é porque não o quer. O intérprete tem por vezes tendência para o fazer, mesmo que não esteja lá. Mas, se experimentar não o fazer, verifica sempre que a opção do Compositor é de melhor ‘gosto’!”⁶

De facto, sob o ponto de vista estético, podemos concluir que Lopes-Graça preferiria o intérprete que não deixa ao acaso um acorde, uma dinâmica, ou uma nota, em detrimento daquele que tem no arbitrário e na inspiração, as principais ferramentas da sua performance. Não pondo de parte este último, desde que o interesse da obra se encontre no carácter improvisativo de um “virtuosismo extrospectivo”, Lopes-Graça parece considerar que o intérprete que melhor favorece os propósitos da sua obra é o que parte do conhecimento e pensamento da obra e do seu texto.

Repare-se no testemunho da pianista Olga Prats, referindo-se à sua interpretação da obra Fandangos:

“A primeira coisa que Lopes-Graça me disse (...), foi: «Não precisa de tocar de cor, se quiser. Toque à sua vontade, pela pauta; eu até aprecio mais, porque assim tenho a certeza, quando há falhas, que não são de leitura ou de erros na partitura. O que me interessa é que se faça o que está escrito».” (Prats and Azevedo 2007: 108).

Contudo, “Respeito pela letra não significa morte do espírito” (Lopes Graça 2006:193), o que significa que se nos limitarmos a cumprir rigorosamente indicações de crescendo, diminuendo, piano, forte, sem que com isso consigamos transmitir o espírito da obra, de nada vale o esforço empregue. “É preciso mais alguma coisa – é preciso fazer viver a obra, partindo embora do respeito máximo pela letra”. (Lopes Graça 2006: 193).

⁶ Ver entrevista a Borges Coelho no âmbito da tese de mestrado “A obra para flauta e guitarra de Fernando Lopes-Graça”.

Referindo-se às variadas leituras que fez da obra de Lopes-Graça, Borges Coelho refere-nos que apenas em dois momentos, o compositor se manifestou.

“Um em que ele ouviu uma das heróicas, que o Coro da Academia já não cantava há um tempo (de repente lembrou-se dela). Chegou a casa e disse: “Ah! Mas a segunda parte, não é assim! É mais rápida!”. “É? Mas não está nada na partitura!” disse eu. E ele olhando a partitura: “Ai! Não está, não! Então, põe-se” (risos). E escreveu!

Aconteceu uma outra situação quando eu estava a preparar as Encomendações das Almas para gravar. Quando achei que a ‘coisa’ estava bem, eu próprio as gravei naquele gravador que ali está. E carreguei com a fita até Lisboa para ele ouvir! Ele foi buscar um velho calhamaço (um velho gravador que tinha em casa) e um metrónomo. Eu fiquei olhar... “Eu não usei metrónomo!”- disse timidamente. “Pois é um bom instrumento de trabalho”, retorquiu-me ele. Foi ouvindo, ouvindo, e uma vez por outra dizia: “Está um bocadinho lento!”. A verdade é que, mesmo estando lento, andou nesse fim-de-semana a mostrar a gravação pelos amigos.

Naturalmente, estive presente em todas as sessões da gravação, que logo se agendou, e feita a montagem, com a sua superior orientação, fez questão de voltar a ouvir tudo de fio a pavio. Foi então que me fez este cumprimento fantástico: voltou a sacar do metrónomo e onde o registo se afastava da sua indicação metronómica, ele alterava na partitura! (risos). Sei que às vezes ele era incómodo, mas se as coisas eram feitas com o mínimo de critério...! (...) Uma partitura carrega sempre, em maior ou menor grau, um leque de possibilidades. Não é um monólito. Um intérprete rigoroso pode ser luminosamente criativo!”⁷

⁷ Ver entrevista a Borges Coelho no âmbito da tese de mestrado “A obra para flauta e guitarra de Fernando Lopes-Graça”.

Neste sentido e, reconhecendo que por vezes o compositor chegaria a ser “incómodo” no que diz respeito à exigência na interpretação, Borges Coelho refere-nos que a obra de Lopes-Graça, como a de qualquer outro grande criador, é sempre uma obra aberta a novas leituras, desde que o intérprete seja criterioso e criativo. Só o constante regresso à obra, nos pode auxiliar na descoberta da linguagem do compositor. “Descobrem-se coisas novas! Novas articulações que por vezes eram as que ele pretendia! Mas que não as vimos à primeira!”⁸ Em suma, “só tocando, só cantando”, é que o intérprete entra verdadeiramente no universo da obra e lhe dá vida, através das suas leituras e descobertas. Segundo Borges Coelho, o compositor só é realmente interpretado, quando a obra passa a ser também do intérprete, “quando parece que lhe sai dos dedos”, porque “quando o intérprete está muito colado ao texto, o ouvinte apercebe-se”⁹.

Perante a possibilidade da existência de um “estilo” Lopes-Graça, Borges Coelho sublinha que apesar de o compositor nos ter deixado o registo de várias das suas interpretações, estas apenas devem servir como um indicativo e não como algo a imitar. “Se é uma obra de arte, admite várias leituras (por mais rigorosas que sejam as indicações de *pianos*, *crescendos*...)”¹⁰. A pianista Olga Prats acrescenta algo a este assunto: “Apanhava-o a tocar algumas coisas, às vezes, e ele dizia sempre: «Não é para imitar!», porque, realmente, os compositores têm uma forma de tocar diferente” (Prats and Azevedo 2007: 175).

⁸ Ver entrevista a Borges Coelho no âmbito da tese de mestrado “A obra para flauta e guitarra de Fernando Lopes-Graça”.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem.

Por último, e quando questionado sobre o que aconselharia aos futuros jovens interpretes de Lopes-Graça, Borges Coelho deixa-nos a seguinte mensagem:

“O que aconselharia, é que mergulhassem a fundo na obra, porque ela vai-se revelando à medida que se entra nela! Há algumas coisas que não se dão às primeiras, nem às segundas, nem às terceiras leituras! Começam por parecer muito duras, muito agrestes, e depois descobre-se que não é assim! Há sempre algum modo de redizer o que foi dito na melodia. Por exemplo, no que diz respeito às canções regionais portuguesas para coro, eu verifico muitas vezes o que se passa é que Lopes-Graça rediz o texto de vários modos e revela-o de outras maneiras. E como acontece com a abordagem da obra de qualquer grande criador, esta necessita de uma constante procura! É para se ir fazendo... Hoje a nossa sociedade é muito apressada! E eu creio que a música não se compadece com isso!..”¹¹

Alexandre Branco¹² acrescenta que o intérprete de Lopes-Graça deve envolver-se na obra musical e literária do compositor, compreendendo-a dentro do seu contexto, num espaço e tempo determinados, não esquecendo o compositor enquanto ser humano. O intérprete deverá procurar e entender todo o potencial de universalidade existente na obra do compositor.

Embora não possamos daqui tirar conclusões no campo da análise musical ou estética, acerca da interpretação na obra de Fernando Lopes-Graça, é-nos possível delinear um perfil de comportamento aquando da abordagem à obra do compositor, que oriente o intérprete na procura de respostas interpretativas. Parece-nos claro que, a avaliar pela objectividade manifestada pelo compositor no cuidado empregado na sua notação musical, o intérprete deva partir desta

¹¹ Ver entrevista a Borges Coelho no âmbito da tese de mestrado “A obra para flauta e guitarra de Fernando Lopes-Graça”.

¹² Ver entrevista a Alexandre Branco no âmbito da tese de mestrado “A obra para flauta e guitarra de Lopes-Graça”.

mesma notação, para descobrir quais os propósitos implícitos na obra musical. Por outro lado, Lopes-Graça levanta um problema estético perante o qual o intérprete se deve colocar: Deverá o intérprete sobrepor-se à obra de arte? “O perigo, a heresia é, porém inverter as coisas, transformando o que é um meio num fim, a interpretação substituindo-se à obra.” (Lopes Graça 1992:131). Os intérpretes que vivenciaram este carácter vincado do compositor no cumprimento do texto musical, por outro lado, não deixam de referir o respeito pela liberdade de expressão manifestada pelo compositor: “é preciso fazer viver a obra, partindo embora do respeito máximo pela letra”.(Lopes Graça 2006:193). Por fim, queremos ainda referir a ideia de que a envolvimento com “toda” a obra do compositor, e a sua compreensão como “produto de uma equação entre o artista e o seu meio” (Carvalho 1989:15), são o caminho para a “parte” que se pretende interpretar.

3. A Canção Popular em Lopes-Graça

Apesar de a primeira obra para piano do compositor (*Variações sobre um tema popular português*) subentender um tratamento da canção popular, este não lhe atribui um “propósito sistemático” (Lopes Graça 1944: 137), adiando o seu verdadeiro interesse pela canção popular portuguesa, para o momento em que compõe *24 Canções Populares Portuguesas*, iniciadas em Paris, após o interesse manifestado pela cantora Lucie Dewinski, na interpretação de canções populares.

“Paradoxalmente (ou talvez não!), é o afastamento do País – o exílio em Paris, a partir de 1937 – que o faz rever, de novo, a sua posição. (...) É confrontado com o desafio da cantora Lucie Dewinsky, interessada no repertório de canções de origem folclórica, alarga os seus horizontes através do contacto intensivo com diferentes culturas (...) encontra-se com Bartók e o folclore húngaro, e tudo isso opera uma transformação na sua atitude.” (Carvalho, Lopes-Graça et al. 2006).

Lopes-Graça não se assume na perspectiva do folclorista, mas do compositor e músico, que se serve da canção já recolhida por especialistas na matéria, e a procura revalorizar através do uso das técnicas e gramáticas musicais modernas. Lopes-Graça não procura a versão mais autêntica das várias existentes sobre a mesma canção, mas a mais bela, a que oferecesse melhores possibilidades de tratamento, de maneira a não adulterar o seu carácter primitivo e a sua identidade (Lopes Graça 1989). É neste sentido que nos importa compreender um pouco melhor, através da definição das suas características, qual a canção que melhor servia os propósitos do compositor, e que melhor corresponderia aos parâmetros de beleza por ele exigidos. Desta forma, faremos de seguida uma descrição das características formais, estruturais e estéticas da canção popular.

A canção Popular e as suas características

Lopes Graça classifica a canção popular de duas formas distintas: a primeira, distingue as canções monódicas das polifónicas. Enquanto a segunda, distingue as canções tonais, das modais e das cromáticas. Lopes-Graça define ainda um quarto grupo de canções formadas por tetracordes ou pentacordes (Lopes Graça 1991). Segundo este, uma grande parte das canções populares portuguesas é do tipo “*voix-de-ville*” (Lopes Graça 1991:38), isto é, melodias às quais são adaptadas diferentes letras, referindo que, até nos casos dos romances, acontece que para uma mesma toada¹³, existem vários poemas distintos, ou vice-versa (Lopes Graça 1991:38).

O legado da canção popular é na sua maioria vocal, como modo de expressão mais comum do sentimento musical das nossas populações rurais, tendo as suas mais significativas expressões, na música religiosa e nos romances (Lopes Graça 1944). Uma outra característica da canção popular, é a “ausência de poemas desenvolvidos, narrativos, líricos ou dramáticos” (Lopes Graça 1991:39), que dão lugar à quadra, “esse produto tão genuíno da nossa lírica popular, e que não raro alcança um poder de síntese e uma grandeza onde se cristaliza toda a experiência, toda a capacidade emotiva e mesmo toda a filosofia do nosso povo” (Lopes Graça 1991:39). Na sua simplicidade, a quadra conserva de forma impar e autêntica, o carácter telúrico e rústico do povo, e da sua inspiração quotidiana (Lopes Graça 1991:49).

Para Lopes-Graça, a canção popular entende-se essencialmente como a canção rústica, cujo conteúdo demonstra uma profunda reserva de emoções (Lopes Graça 1992) e se manifesta através de um tesouro inesgotável de melodias, reveladoras do génio musical de um povo que narra a sua própria vida, o que lhe confere um carácter e conteúdo estético autênticos (Lopes Graça 1991). É tocando neste ponto que chegamos à verdadeira função da canção popular na obra de Lopes-Graça, onde esta tem acima de tudo uma função estética, mais do que estrutural ou formal.

¹³ Termo utilizado por Lopes-Graça para designar a melodia que serve de base ao texto literário.

Função da canção popular e o seu tratamento

Ao longo de toda a história da música os grandes autores serviram-se de elementos estéticos e expressivos do povo, como meio para a comunicação do conteúdo da sua arte. Deles, os compositores retiram motivos e sugestões que contêm experiências de vida, não só nas suas virtudes e alegrias, mas também nas suas lacunas e anseios que, através da sua reformulação artística, criam uma arte que é produto da simbiose entre a identidade de um povo e o pensamento artístico do autor. Para ajuizarmos o conteúdo *sui generis* da arte e beleza da canção popular é necessária a introdução do critério estético na análise (Lopes-Graça and Weffort 2006:86), sendo que o que importa no comportamento da canção rústica, é a forma como a sua função actua perante os seus recursos expressivos e a sua estrutura. O seu estudo revela do ponto de vista psicológico e sociológico o seu valor dramático e místico, e do ponto de vista estético, a sua riqueza formal, tonal e rítmica (Lopes Graça 1944).

"Por que não as havemos de aproveitar? Elas são, vocalmente, de curto âmbito tonal? Pois bem: alarguemos, variemos, coloramos instrumentalmente o seu núcleo tonal rudimentar. A harmonia moderna oferece-nos bastos recursos para o fazer. E que mal há nisso? Que mal há em aplicar acordes formados por quintas ou quartas, ou em fazer uma imitação num tom afastado, ou em empregar uma pedal interior estranha, ou em ornar o acorde perfeito de três ou quatro apogiaturas, que mal há em utilizar estes ou outros processos em melodias de âmbito tonal limitado às funções de tônica dominante? Merece a melodia os processos empregados? Ganha o seu tratamento com eles? Qual é, então, a dúvida?" (Lopes Graça 1989:141).

Lopes-Graça dá início ao tratamento da canção popular em todo o seu conteúdo e profundidade, enaltecendo o que de melhor esta oferece na sua expressão, ritmo, harmonia, bem como nas suas características psicológicas e morfológicas, trabalhadas essencialmente na parte instrumental, mantendo-se a melodia praticamente intacta. Este extrai das qualidades artísticas da canção popular, todo o potencial de uma

linguagem musical independente e individualizada, explorando todos os seus recursos e valorizando-os em função das qualidades estéticas implícitas. Obedecendo aos critérios de uma obra de arte (Lopes-Graça and Weffort 2006:87), o tratamento consciente e reflectido da canção popular resultam num idioma musical individualizado da música portuguesa (Lopes Graça 1989). Podemos assim concluir, que através de uma arte enraizada na canção popular portuguesa, Lopes-Graça procura não só encontrar uma linguagem autêntica, mas também expressar a individualidade do povo português. Para tal, importava fazer a recolha da canção no seu estado genuíno, junto das populações.

Recolha da canção popular

Da mesma forma que se preservam preciosidades literárias, plásticas ou arquitectónicas do passado, não apenas pelo seu conteúdo, mas por todo o valor cultural que trazem com elas, seria fundamental, recolher junto das populações rurais, a riqueza do nosso folclore musical (Lopes-Graça and Weffort 2006: 73), onde nos surpreenderíamos com uma música popular sadia, por vezes agreste, que no seu carácter rústico não deixa de conter “um sabor e de um perfume incomparáveis, frequentemente de uma simples mas penetrante poesia” (Lopes Graça 1991:49). Esta missão deveria ser confiada a músicos, folcloristas e educadores que se entregassem com uma atitude capaz de vencer as adversidades encontradas (Lopes Graça 1991). Pretendia-se assim, a organização de um cancioneiro geral, criterioso, que de uma forma tanto quanto possível completa, compendiasse, por zonas e regiões (Lopes-Graça and Weffort 2006: 73), os melhores exemplos do nosso folclore, designadamente, “canções, danças, jogos e rodas infantis” (Lopes Graça 1991: 52), para que posteriormente estas fossem trabalhadas e cantadas junto do povo que lhes deu origem, e ensinadas nas nossas escolas, junto das crianças e dos jovens, para que estes adquirissem e assimilassem um repertório, que os identificasse com a sua terra (Lopes Graça 1991). Lopes-Graça apesar de ter dado um grande contributo na recolha da canção popular, por outro lado, utilizou nas suas composições as transcrições resultantes de outras pesquisas, realizadas por individualidades de que falaremos a seguir.

Possíveis fontes usadas pelo compositor

Da mesma forma que não parece possível encontrar um critério estético conclusivo a partir da antologia de canções populares portuguesas¹⁴ incluídas na obra musical de Lopes-Graça, o mesmo se passa em relação às fontes escolhidas pelo compositor. Contudo, é possível supor um percurso a partir da integração dessas fontes na sua obra musical (Lopes-Graça and Weffort 2006). Partindo do tema *No figueiral, Figueiredo*, usado na primeira peça para voz e piano, da primeira série de *vinete e quatro canções populares portuguesas*, presume-se que a fonte utilizada teria sido uma de duas, onde o tema é reproduzido, designadamente no *Cancioneiro de César das Neves*, ou no *Cancioneiro Musical Português*, de Francisco Lacerda. Este último poderá bem ter sido o ponto de partida, no tratamento do material folclórico (Lopes-Graça and Weffort 2006: 29), uma vez que a maioria dos autores nele representados, nomeadamente, Pedro Fernandes Tomás e Felipe Pedrell, foram utilizados pelo compositor (Lopes-Graça and Weffort 2006). Mais tardia será a utilização de fontes provenientes dos livros *Romances e canções populares da Minha terra e Folclore de Vinhais*, de Francisco Serrano e Firmino Martins, respectivamente. “Um exemplar de Folk Music and Poetry from Spain and Portugal, de Kurt Schindler, consta da biblioteca de Lopes-Graça, com evidentes sinais de uso” (Lopes-Graça and Weffort 2006: 30). *Cantares do Povo Português* é igualmente um livro de autor estrangeiro, nomeadamente, Rodney Gallop, sobre o qual o compositor fez uma vasta análise crítica (Lopes-Graça and Weffort 2006: 31). Em 1953, Lopes-Graça publica *A canção Popular Portuguesa*, resultado de exemplos musicais que o próprio recolheu em trabalho de campo, realizado nas regiões da Beira Baixa, Trás-os-Montes e Alentejo e na década seguinte, o compositor participaria em novas experiências de recolha, desta vez acompanhado por Michel Giacometti, talvez a fonte mais preponderante para Lopes-Graça. *A Antologia da Música Regional Portuguesa*¹⁵ e o *Cancioneiro Popular Português*¹⁶ são o resultado desta profícua colaboração (Lopes-Graça and Weffort 2006).

¹⁴ Incluída no livro, Lopes-Graça, F. and A. B. Weffort (2006). A canção popular portuguesa em Fernando Lopes-Graça. Lisboa, Caminho.

¹⁵ Edição discográfica, em cinco volumes, da música tradicional portuguesa, abrangendo respectivamente, as regiões de Trás-os-Montes, do Algarve, do Minho, do Alentejo e das Beiras.

¹⁶ Cancioneiro onde se encontram muitas das canções populares utilizadas por Lopes-Graça.

A interpretação das fontes

Interessa-nos aqui estabelecer uma orientação relativa à abordagem interpretativa perante a obra musical de Lopes-Graça com fonte na canção popular, ressaltando, como referíamos anteriormente, que uma obra de arte pressupõe novas e diferentes leituras, desde que devidamente fundamentadas. Neste caso, baseamo-nos no testemunho da experiência do maestro José Luís Borges Coelho, na interpretação de diversas obras que se inserem no quadro referido. Segundo Borges Coelho¹⁷, quando o intérprete se confronta com esta linguagem e tratamento musical da canção popular e, partindo do princípio que o intérprete se desenraizou da vida rural de onde provêm grande parte das canções populares, este não deve de forma alguma tentar reconstituir a fonte no seu plano original, visto que a performance musical se transformaria numa espécie de caricatura. O intérprete deve ter em conta que ao reproduzir uma melodia de cariz popular, esta é o resultado de um processo que se prolonga desde a captação da fonte até ao seu tratamento pelo compositor, passando pela transcrição. Assim, a mimética da fonte não deve ser um propósito. A partir do momento em que o compositor trata a canção, esta passa para um novo estado, e deve ser encarada como qualquer outra obra de raiz de autor. Contudo, não é desnecessário ouvir a fonte no seu registo sonoro quando esta existe, porque em determinados momentos, o compositor tenta de algum modo fazer passar o carácter da fonte fonográfica. Concluindo, o conhecimento das fontes no seu conteúdo estético e poético, não deve ser limitador mas enriquecedor, para a melhor compreensão da obra musical.

¹⁷ Ver entrevista a Borges Coelho no âmbito da tese de mestrado “A obra para flauta e guitarra de Fernando Lopes-Graça”.

4. A obra para Flauta e Guitarra

Introdução

Segundo (Carvalho 1989), o compositor assume entre os anos setenta e oitenta, um comportamento exploratório, na busca de novas sonoridades e meios de expressão, através do uso (a solo) de instrumentos que até então não abordara, nomeadamente, o violoncelo, o cravo, a guitarra e a flauta. E no que à flauta diz respeito, e referindo-nos apenas à música de câmara, esta aparece incluída em diversas formações, designadamente, quinteto de sopros, flauta e piano, flauta e guitarra e flauta solo.

Surgem assim as obras *7 lembranças para Vieira da Silva* e *O túmulo de Villa-Lobos*, para quinteto de sopros, datadas de 1966 e 1970, respectivamente; *Deux airs*, 1976 e *Dois movimentos*, 1977, ambas para flauta solo; *Andante e allegro*, 1984, para flauta e piano; e para flauta e guitarra, *Tre capricetti*, *Melodias rústicas portuguesas (IVº caderno)* e *Três pequenos duos*, de 1975, 1979 e 1980, respectivamente.

Neste capítulo faremos uma descrição cronológica dos acontecimentos que estiveram na génese das obras para flauta e guitarra, nomeadamente, primeiras interpretações, dedicatários, procurando delinear possíveis influências que estiveram na origem da composição das obras para flauta e guitarra. Seguidamente, trabalharemos de forma específica as melodias rústicas portuguesas, analisando as suas fontes e o seu conteúdo poético e musical, dentro do contexto da região em que se inserem.

Possíveis influências

Segundo Alexandre Branco¹⁸, a principal causa que motivou o compositor Lopes-Graça na composição de obras para flauta e guitarra, é o estímulo proveniente do intérprete, da proximidade estabelecida afectiva e artisticamente. Neste mesmo sentido, João Barroso refere que o convívio que o compositor terá estabelecido com vários músicos profissionais, o terá inspirado a escrever obras para diversas formações instrumentais¹⁹.

Em 1975, Lopes-Graça assiste a um concerto onde terá tido a possibilidade de ouvir o duo de flauta e guitarra, *Marianne Clément – Raúl Sanchez*, e sentindo-se empolgado pela sonoridade deste duo, cujas qualidades artísticas revelavam novos horizontes tímbricos, compõe no mesmo ano a sua primeira obra para flauta e guitarra, intitulada *Tre capricetti*. A obra é dedicada “Ao duo Marianne Clément – Raúl Sanchez” (NAGY 2003). No entanto, a informação incluída no livro *Tábua Póstuma da Obra Musical de Fernando Lopes-Graça*, iniciada pelo próprio compositor em 1994, e concluída por Romeu Pinto da Silva em 2009, atribui a primeira audição de *Tre capricetti* ao flautista Carlos Franco e ao guitarrista Piñeiro Nagy, no Teatro da Trindade (Lopes-Graça 2009). Não deixa de nos parecer curioso, embora não tenha para nós especial interesse desfazer esta questão, que o próprio Piñeiro Nagy não reclame para si a estreia desta obra, atribuindo-a ao duo *Marianne Clément – Raúl Sanchez*, que em Génève teria feito a estreia mundial (não refere data), e em Agosto de 1976 proporcionado a primeira audição em Portugal (não refere local) (NAGY 2003). Contudo, importa referir que terá sido “o entendimento mútuo destes dois músicos”²⁰, e o “charme da combinação destes dois instrumentos”, que providenciaram o estímulo de que nos falava Alexandre Branco.

¹⁸ Ver entrevista a Alexandre Branco Weffort no âmbito da tese de mestrado “A obra para flauta e guitarra de Fernando Lopes-Graça”.

¹⁹ Ver entrevista a João Barroso no âmbito da tese de mestrado “A obra para flauta e guitarra de Fernando Lopes-Graça”.

²⁰ Texto do disco Clement, M. S., Raul Musique suisse des XVI, XVIII, XX siècles. Lausanne, Gallo.

Em 1979, Lopes-Graça compõe *Melodias rústicas portuguesas – IVº caderno*, para flauta e guitarra, no mesmo ano em que compõe para Raúl Sanchez, *Quatro peças*, para guitarra. Apesar do interregno de quatro anos que separa as duas primeiras obras para flauta e guitarra, o compositor escreve neste período várias obras onde a flauta e a guitarra são instrumentos intervenientes, mormente, *Cinco romances para canto e guitarra*, escritas entre 1971 e 1979, e estreadas por Dulce Cabrita e Piñeiro Nagy; Sonatina para guitarra solo, obra estreada por Piñeiro Nagy na Academia de Amadores de Música, em Março de 1974, no mesmo ano da sua composição; dois anos mais tarde é composta para Marianne Clément a obra *Deux airs*, para flauta solo, estreada em 1978 no IV Festival de Música da Costa do Estoril, pela flautista referida; Em 1976 são compostas as Duas canções para canto e guitarra, estreadas em Otterlo (Holanda) um ano depois da sua composição, por Carmélia Âmbar e Raúl Sanchez; Finalmente, em 1977 surge a segunda obra para flauta solo, *Dois movimentos*, desta feita dedicada a Carlos Franco, que proporciona no mesmo ano a primeira audição da obra, no Ateneu Comercial (Porto).

Não deixou de nos prender a atenção, o facto de que as *Melodias rústicas portuguesas – IVº caderno* apenas serem estreadas em 1986, sete anos após a sua composição. Segundo Alexandre Branco²¹, que proporciona a primeira audição da obra, em duo com o guitarrista Eli Camargo, o facto de uma das melodias rústicas (*Carvalhesa*) ter sido composta para flautim, constituiu um obstáculo material que adiou a estreia da obra. Esta teria lugar no Estoril (Associação dos Bombeiros Voluntários) (Lopes-Graça 2009), num recital aquando do octogésimo aniversário do compositor. Neste mesmo recital, seria estreada também por Alexandre Branco, e Nuno Barroso no piano,

²¹ Ver entrevista a Alexandre Branco Weffort no âmbito da tese de mestrado “A obra para flauta e guitarra de Fernando Lopes-Graça”.

Andante e allegro, dedicada *Ao duo Nuno Ivo Cruz e Nuno Barroso*. Para o João e o André Barroso é composta em 1980, a terceira e última obra para flauta e guitarra do compositor Lopes-Graça. Trata-se dos Três pequenos duos, que teve a sua primeira audição em Novembro de 1982, na Sociedade Portuguesa de Autores, pelo flautista Carlos Cordeiro e pelo guitarrista Paulo Valente Pereira.

Repare-se que vários dos intérpretes referidos atrás percorrem os acontecimentos que marcam as obras musicais citadas. Como dedicatários das obras, ou como intérpretes das mesmas, estes aparecem de alguma forma ligados à génese de cada uma delas. Resultado da iniciativa do próprio compositor, da solicitação do intérprete, ou de ambos os casos, Lopes-Graça compõe com o objectivo de que a obra seja tocada²² por intérpretes que de alguma maneira lhe dizem respeito. “Estes amigos pediam-lhe para compor para eles, o Graça como pessoa simples que era compôs e dedicou muitas obras aos amigos mais próximos.”²³ O Festival de Música do Estoril, foi palco de muitos destes intérpretes, que se dispunham a investir em novas linguagens, sonoridades e experiências musicais.

Segundo Alexandre Branco²⁴, a afectividade que o compositor teria com alguns intérpretes, é também um factor a ter em conta. O testemunho de João Barroso vem dar expressão a este factor:

²² Ver entrevista a Alexandre Branco Weffort no âmbito da tese de mestrado “A obra para flauta e guitarra de Fernando Lopes-Graça”.

²³ Ver entrevista a João Barroso no âmbito da tese de mestrado “A obra para flauta e guitarra de Fernando Lopes-Graça”.

²⁴ Ver entrevista a Alexandre Branco Weffort no âmbito da tese de mestrado “A obra para flauta e guitarra de Fernando Lopes-Graça”.

“Penso que o que levou o Graça a compor esta obra, foi o facto de tocarmos para ele as nossas composições. Todos os domingos, Fernando Lopes Graça almoçava em minha casa e a seguir ao almoço, realizávamos sempre um pequeno concerto para ele. As composições eram da nossa autoria e ele achava muita graça! Certo dia apareceu lá em casa com a obra, “Três pequenos duos, ponto e vírgula... para flauta e guitarra”. Foi grande motivo de orgulho para nós, como pode calcular.”²⁵

No seguimento do que foi dito anteriormente, concluímos que a origem do repertório para flauta e guitarra, do compositor Lopes-Graça, surge de um estímulo mútuo entre compositor e intérprete, que parte do relacionamento afectivo ou artístico entre ambos. Sublinhamos o nome de alguns dos intérpretes que estiveram intimamente ligados a este repertório, nomeadamente, Piñero Nagy, Carlos Franco, Marianne Clément, Raúl Sanchez, João Barroso, André Barroso, entre outros.

²⁵ Ver entrevista a João Barroso no âmbito da tese de mestrado “A obra para flauta e guitarra de Fernando Lopes-Graça”.

5. Melodias Rústicas Portuguesas – Caderno IV

Introdução

As Melodias Rústicas Portuguesas materializam a dedicação de Lopes-Graça à composição de obras musicais com inspiração folclórica. O compositor descobre na fonte popular e rústica, a identidade de um povo e a manifestação do que seriam os seus sentimentos (Lopes Graça 1991). Segundo este, a canção popular era portadora de toda uma ingenuidade, de uma arte pura e cristalina, autêntico sentimento musical de um povo.

“Pode ser triste ou melancólica, mas a sua tristeza e a sua melancolia nunca são deprimentes. Pode ser graciosa ou ter o seu tanto de picante, mas a sua graciosidade e a sua malícia nunca roçam pelo deboche. Se dramatiza a vida, nunca cai na neurastenia ou no fatalismo; e se canta com alegria, nunca a sua alegria se confunde com o estrupido de certas musiquetas que, pretendendo ser alegres, apenas conseguem ser estúpidas” (Lopes Graça 1992).

Lopes-Graça, descobre na alma do povo, rico de capacidades de criação e emoção, o mote para a realização daquilo que viria a ser um espólio musical, preponderantemente de raiz tradicional, que desde a primeira obra do autor, datada de 1927, *Variações sobre um tema popular português*, até a obra que dá nome a este capítulo, percorre cerca de três dezenas de obras musicais para diversas formações, onde a temática folclórica é evidente, a designar, *Canções Populares Portuguesas*, *Trois Danses Portugaises*, *Canções Tradicionais Portuguesas*, *Cantatas de Natal*, *Canções Heróicas*, *Suites Rústicas*, *Glosas sobre Canções Tradicionais Portuguesas*, *Cinco Velhos Romances Portugueses*, *Viagens da Minha Terra*, *Três Canções Populares Portuguesas*, entre outras. Desta forma, surgem em 1956 e 1957, os dois primeiros cadernos das *Melodias Rústicas Portuguesas*, ambas para piano, cujo primeiro caderno, obteve registo discográfico pelo compositor (Lopes-

Graça and Weffort 2006). Em 1979, ano em que o compositor se deslocou a Luanda para a realização de Concertos com o coro da Academia de Amadores de Música e, um ano antes de regressar à Hungria para coordenar as gravações de *Viagens na Minha Terra*, no mesmo ano em que foi condecorado pelo Presidente da República, Ramalho Eanes, com o grau de Grande Oficial da Ordem Militar de Sant'ago da Espada, compõe o terceiro e o quarto caderno das *Melodias Rústicas Portuguesas* (Carvalho 1989): o terceiro, para piano a quatro mãos e o quarto, para flauta e guitarra (Lopes-Graça and Weffort 2006).

Seguidamente, iremos descrever as principais características musicais das regiões de onde são provenientes as melodias que constituem a obra musical estudada, reagrupando cada uma delas de acordo com a região que lhe deu origem. Contudo, o número de ordem pela qual estão organizadas na partitura é referido em numeração romana junto do nome de cada melodia. Relativamente às melodias *Dorme, dorme, meu menino* e *Canta a Cuca*, não nos foi possível encontrar a fonte e região de origem.

Canção alentejana

“Tem de ir ao coração do Alentejo, a Serpa e seu termo, quem quiser conhecer uma das mais genuínas e curiosas manifestações do nosso povo: as canções corais que os íncolas da região, na sua maioria rudes trabalhadores do campo e pequenos mesteiros, cantam com uma admirável musicalidade nata e a compenetração de quem cumpre um velho ritual.

É vê-los, concentrados e um tanto bisonhos, formar os seus grupos, cerrados uns aos outros, muitas vezes as raparigas os braços nos braços, e, numa cadenciação suave do corpo, com messe de altas espigas tocadas pela brisa, darem início à função. Uma voz entoia a melodia: canta sozinha os primeiros compassos; em geral, outra lhe dá uma como que réplica – e logo as restantes se lhes juntam, numa

harmonização instintiva, em que outro gostoso arcaísmo lembra a arte medieva do Organum e do Discantus.” (Lopes-Graça and Weffort 2006).

Nos parágrafos anteriores, Lopes-Graça deixou-nos vários elementos descritivos do carácter musical e social da canção alentejana e do povo que lhe deu “voz”: A genuinidade a que se refere o compositor, era manifestada, com paixão, no lirismo do canto que personificava a alma musical deste povo, assente nos valores fraternos e com forte vínculo à “terra”. A paisagem alentejana, severa mas sublime, no calor do dia, ou no silêncio da noite, constitui um cenário profícuo ao soar das vozes que espontaneamente preenchem os momentos de “trabalho, folga, festa ou reunião de qualquer espécie” (Lopes-Graça and Weffort 2006: 141), com a sua canção “larga, dolente e triste, de uma tristeza nada depressiva, antes nobre e serena, de um colorido sóbrio, de uma linha severa” (Lopes-Graça and Weffort 2006:142). A naturalidade com que entoam canções, verdadeiros gestos de comunhão com o seu povo e a disponibilidade lírica e dramática que colocam no acto de cantar, levaram Lopes-Graça a definir o povo alentejano, como o mais musical das nossas gentes e detentor de “uma das mais assinaláveis expressões do sentir musical da gente portuguesa” (Lopes-Graça and Weffort 2006:150).

O canto alentejano, é essencialmente colectivo, como o demonstram as suas manifestações corais polifónicas, geralmente cantadas por homens, e que lhe conferem uma expressão de seriedade, nostalgia e grandeza épica (Lopes-Graça and Weffort 2006).

“Em roda, os olhos cerrados, expressão concentrada do rosto, o mais das vezes ombro a ombro ou braços com braços em ondulada movimentação, assim entoam os ganhões alentejanos os seus cantos. E é como se cumprissem um antigo e necessário ritual.” (Lopes-Graça and Weffort 2006: 151).

A referida polifonia coral, acontece geralmente através da proposta solística do “ponto”, provida de um entusiasmo manifestado na riqueza melismática, ao qual lhe dá seguimento o *tutti*, ambos sobrepostos por uma segunda voz solista, que varia de forma improvisada, conforme acontecia no antigo *discantus*²⁶, que forma com o *cantus firmus* intervalos de terceiras, ou quintas (nas cadências). Embora não consideremos a origem do canto alentejano o factor que mais nos importa sob o ponto de vista interpretativo, mas antes o carácter e o ambiente que abraçam esta manifestação musical, que no nosso entender não poderão ser desvinculados da performance destas canções, ainda que esta seja unicamente instrumental, não queremos deixar de fazer referência à linguagem musical utilizada pelo compositor, que remonta a génese do canto alentejano, para uma formação europeia, assente no canto gregoriano da Igreja Romana.

Amareleja/Beja (Alentejo)
 ANTÓNIO MARVÃO, *Cancioneiro Alentejano* (1955)

Moderato

On - de vais, ó Lu - i - si - nha, com
 teu ca - be - lo à fai - na, Vou a ver o meu a -
 mor que an - da nas on - das da prai - a.

Figura 1

²⁶ O termo *descantes* é por vezes utilizado no Alentejo para designar este tipo de canto. Lopes-Graça, F. and A. B. Weffort (2006). A canção popular portuguesa em Fernando Lopes-Graça. Lisboa, Caminho.

VI - ONDE VAIS, Ó LUISINHA?

Onde vais, ó Luisinha,
Com o teu cabelo à faia?
- Vou a ver o meu amor,
Que anda nas ondas praia.

Que anda nas ondas praia,
Que anda no mar à tardinha,
-Com o teu cabelo à faia,
Onde vais ó Luisinha?

Ao analisarmos a fonte da canção *Onde vais, ó Luisinha* (Figura 1) verificamos que na segunda parte da melodia existe uma referência a uma intervenção coral, subentendendo-se que a primeira parte seria cantada por um(a) solista, o que nos leva a concluir que esta canção se insere na polifonia coral alentejana mencionada anteriormente.

6. Onde vais, ó Luisinha?
Où vas-tu, ma petite Louisa?

♩ = 58

Flute

Guitar

più sonoro

più sonoro

Figura 2

Na partitura de Lopes-Graça²⁷, o compositor utiliza a indicação *più sonoro* como elemento expressivo na segunda parte da melodia e, obviamente, esta ganha um alcance totalmente diferente quando imaginamos que este momento melódico seria interpretado por um coro alentejano. Por outro lado, o elemento poético presente nesta canção popular, impele-nos a transportar tanto para a melodia como para o respectivo acompanhamento da guitarra, o seu conteúdo expressivo, recheado de simplicidade, alegria e ingenuidade.

Canção beirã

“Talvez nenhuma outra região portuguesa como nas Beiras, (...) se nos depare uma tal variedade, uma tal sobreposição de estratos de música folclórica, o «primitivo» vizinhando o «evolucionado», o «antigo» a par do «moderno». Claro que «primitivo» e «evolucionado», «antigo» e «moderno» são aqui conceitos puramente relativos e sem significação imediatamente valorativa: nem o «primitivo» ou o «antigo» são sinónimo de rudimentar, inferior, nem o «evolucionado» e «moderno» implicam polimento, superioridade.” (Lopes Graça 1991: 68).

Lopes-Graça já se tinha manifestado em relação à *autoctoneidade* da canção beirã, referindo-se à variedade de características, estilos e em suma, aos diferentes repertórios dos diversos lugares das regiões beirãs. Assim, seria possível encontrar, em Monsanto, melodias de tonalidades claras, predominantemente diatónicas, sem ornamentação, cantadas a uma voz e com acompanhamento de adufe. Por outro lado, em Malpica, as canções seriam mais primitivas, de tonalidades incertas, mais vocalizadas, tendo em comum o facto de serem a uma voz e de serem acompanhadas pelo adufe, ao qual se junta o timbre penetrante e brônzeo dos almofarizes. Já na localidade de Paul, raramente se emprega o adufe na canção deste lugar, a várias vozes, mais lenta e introspectiva e ligeiramente ornamentada, contrastando com as tonalidades alegres e ritmos de dança de Silvares, cuja linha melódica é simples e desprovida de grandes

²⁷ Ver figura 2.

exuberâncias, exceção feita a uma ou outra canção de romaria, “de um estranho melodismo oriental, sublinhado pelo troar dos enormes bombos, percutidos com uma verdadeira fúria, a ponto de as mãos dos tocadores dervichicamente sangrando, e tendo por complementos obrigatórios os tambores e o pífaro” (Lopes-Graça and Weffort 2006:157). Por outro lado, nas Donas, a canção é melismática e dramática, com uma polifonia mais evoluída e sem acompanhamento (Lopes-Graça 1953). Segundo Lopes-Graça, a influência das canções beirãs, é essencialmente árabe e gregoriana, não havendo nas mesmas, influência espanhola relevante. As canções de trabalho, religiosas, ou de embalo, são segundo o compositor, de uma incalculável riqueza, exemplificativa da capacidade musical de um povo e fonte inesgotável para os estudiosos do folclore, e para os músicos que, à semelhança de Bartók ou Falla, saibam transportar para a música culta, as sugestões provenientes da canção beirã, que não deixa a desejar, em relação aos melhores exemplares do folclore russo,

(Beira Alta)

RODNEY GALLOP, *Cantares do Povo Português* (1937)

Adagio

São Jo - ão, por ver as mo - ças,

Ai, fez u - ma fon - te de pra - ta,

As mo - ças não vão a e - la,

São Jo - ão to - do se ma - ta.

Figura 3

VIII - CANTO DO S. JOÃO

São João, por ver as moças,
Ai, fez uma fonte de prata,
As moças não vão a ela,
São João todo se mata.

Perante o “Canto de S. João”, deparamo-nos com uma melodia que ganha novo âmbito aquando do conhecimento da sua fonte²⁸. As indicações dinâmicas *piano* e *più piano*, sustentadas pelo acompanhamento da guitarra, caracterizado pela utilização dos harmónicos como recurso tímbrico, reforçam o misticismo presente no poema desta melodia, cujo carácter idílico requer dos intérpretes uma sonoridade clara, límpida e doce. Por outro lado, o compositor é fiel à fonte no sentido em que não recorre à subdivisão de compasso, indicando apenas com barras tracejadas, simples ou duplas, o final de um verso ou poema, respectivamente. Assim, a melodia ganha uma certa “liberdade”, apenas estruturada pelas ligaduras expressivas, que proporcionam ao intérprete uma direcção frásica.

Canção transmontana

“Os cantos transmontanos constituem uma das mais profundas e originais expressões da música regional portuguesa” (Lopes Graça 1991: 55), revelados, por um lado, no valor poético e documental dos textos literários existentes nos “romances”, que se manifestam de forma ímpar nesta região e, por outro lado, nas suas diversas expressões e géneros melódicos, não esquecendo a música instrumental, com apogeu nas suas danças dos pauliteiros. A música folclórica de Trás-os-Montes é verdadeiramente reveladora do seu ambiente social e geográfico e, fazendo parte desse mesmo ambiente, manifesta-nos um sentimento verdadeiramente autêntico, cuja principal característica, reside na sua “extrema severidade” e “lirismo despojado de quaisquer enfeites ou alindamentos”, sóbrio e penetrante (Lopes Graça 1991).

²⁸ Ver figura 3.

“Note-se a extrema severidade desta música, destes cantos, o seu carácter despido de todo e qualquer sentimento ou preocupação de “agradabilidade”, o seu “desenfeitamento”, a sua cor terrosa, o que tão bem vai com uma paisagem de linhas e volumes duros, ensimesmados, com o génio rude, inteiro, da gente transmontana e o patriarcalismo dos seus costumes” (Lopes Graça 1991: 56).

II - ROMANCE DE D. FERNANDO

- Tu que tens, ó Dom Fernando,
Que andas tão triste na guerra?
Ou te morreu pai ou mãe
Ou gente da tua terra

- Nem me morreu pai, nem mãe,
Nem gente da minha terra:
Ando triste pela amada,
Deixei-a e vim prá guerra.

- Aparenta o teu cavalo,
Sete anos te dou espera;
Ao cabo de sete anos,
Soldado, voltas prá guerra.

- A tua amada é morta,
É morta, eu bem a vi;
Dá-me os sinais que levava,
Pra eu me fiar em ti.

- A saia era de seda,
Belusa de carmesim,
O cinto que a apertava
Era douro e marfim.

- Eu vendia o meu cavalo,
Vendia-me também a mim,
Pra mandar dizer missas,
Tudo por alma de ti.

- Não vendas o teu cavalo
E não te vendas a ti:
Quanto mais bem me fizeres
Mais pena se mete em mim.

- Filhas que nós tínhamos
Leva-as pra junto de ti,
Que não se perdam por *homes*
Como eu por ti me perdi.

ROMANCE NOVELESCO, Tuizelo/Bragança (Trás-os-Montes)
M. GIACOMETTI, *Cancioneiro Popular Portuguesa* (1981)

Tu que tens, ó Dom Fer - nan - do, que an - das

tão tris - te na guer - ra? Ou te

mor-reu pai ou mãe ou gen - te da tu - a ter - ra.

Figura 4

Ao analisarmos os registos fonográficos presentes na *Antologia da Música Regional Portuguesa*²⁹, foi-nos possível escutar um exemplar de cada um dos géneros musicais a que pertencem as três melodias rústicas transmontanas. Porém, as canções *Alvorada* e *Carvalhesa* presentes nesta edição, não correspondem às melodias incluídas por Lopes-Graça nas *Melodias Rústicas Portuguesas – IV* caderno. Ou seja, apenas a melodia *Romance de D. Fernando* possui o registo fonográfico de acordo com a melodia tratada pelo compositor. Contudo, a possibilidade de podermos ouvir um modelo de cada uma das restantes canções, ainda que distinto das utilizadas por Lopes-Graça, elucidou-nos acerca das características sonoras das possíveis fontes utilizadas.

III - CARVALHESA, DANÇA DA PROVÍNCIA DE TRÁS-OS-MONTES (Canção Instrumental)

Tuizelo/Bragança (Trás-os-Montes)
KURT SCHINDLER, *Folk Music and Poetry from Spain and Portugal* (1941)

Allegro con brio

Ferrinhos
Ferranholas
Pandeiro

etc.

Figura 5

²⁹ Edição discográfica, em cinco volumes, da música tradicional portuguesa, abrangendo respectivamente, as regiões de Trás-os-Montes, do Algarve, do Minho, do Alentejo e das Beiras.

VII – ALVORADA (Canção Instrumental)

Vinhais/Bragança (Trás-os-Montes)

P.º FIRMINO MARTINS, Folclore de Vinhais (1928)



Figura 6

Importa referir algumas palavras acerca do romance, uma das formas poético-musicais mais relevantes na obra do compositor, visto que após uma primeira utilização deste género na sua obra, nomeadamente, o romance *No Figueiral*, *Figueiredo*, incluído na primeira série das *Canções Populares Portuguesas*, o

compositor não mais abandona esta fonte musical, passando a incluí-la em diversas obras para voz e piano, voz e orquestra, orquestra, coro, voz e guitarra, entre outras. Curiosamente, a última vez em que este género surge na obra do compositor como fonte musical é justamente no *Romance de D. Fernando*, incluído nas Melodias Rústicas Portuguesas – IV caderno, para flauta e guitarra (Moita 2005). Não deixou de nos prender a atenção o seu tratamento unicamente instrumental, uma vez que o próprio compositor designou este género poético-musical como uma unidade indissolúvel, onde a letra e toada³⁰ são aspectos solidários, a menos que na origem do romance, não se reconheça dicotomia entre a toada e a letra. Isto implica que há uma probabilidade considerável de a toada associada a um determinado romance, não ser aquela que esteve na origem do mesmo (Lopes Graça 1989).



Figura 7

³⁰ Termo utilizado por Lopes-Graça para designar a melodia que serve de base ao texto literário.

O *Romance de D. Fernando* apresenta características que o incluem no que Lopes-Graça designou de grupo dos “romances velhos” (Lopes-Graça and Weffort 2006: 119), devido à longevidade implícita na sua melodia modal. A esta, associa-se um texto provido de uma extrema severidade, que se pode escutar na fonte fonográfica³¹, também pela forma como é expressada, por exemplo, através do recurso ao *glissando*, que confere à melodia um carácter lamentoso, lúgubre e depressivo.

Figura 8

³¹ Edição discográfica, em cinco volumes, da música tradicional portuguesa, abrangendo respectivamente, as regiões de Trás-os-Montes, do Algarve, do Minho, do Alentejo e das Beiras.

Como se pode verificar nas figuras sete e oito, a melodia está organizada numa forma [A A' B B' CODA], em que as secções A' e B' acrescentam às secções A e B uma certa densidade, através do recurso à ornamentação na flauta e ao emprego de notas adicionais na guitarra. Tendo em conta a indissolubilidade entre a letra e a respectiva toada (Lopes Graça 1989), parece-nos que estes elementos devem ser encarados no sentido de conferir à melodia uma maior profundidade e não exuberância. Pede-se assim uma sonoridade escura e densa, privada por vezes do colorido do *vibrato*, que de certa forma transpareça o carácter manifestado na fonte.

Por outro lado, a *Carvalhesa* e a *Alvorada* materializam uma outra face da canção transmontana, representada por melodias instrumentais que preenchem e animam os momentos de festa. Caracterizadas pelos ritmos vigorosos dos tambores e pelo som agreste das gaitas de foles, podemos encontrar entre os seus géneros mais relevantes as danças como o Baile Agarrado, Baile Picado, Jotas, Murinheiras, Carvalhesas, ou o acompanhamento em funções rituais, como as alvoradas, passacalhos, rondas e procissões, interpretadas pelos gaiteiros que percorrem as festas das aldeias transmontanas³².

Uma vez mais, o contacto com as fontes nos trouxe importantes dados interpretativos e, se por um lado, a fonte fonográfica nos proporcionou uma imagem concreta do timbre e carácter musical de cada uma das melodias, por outro lado, a transcrição auxiliou-nos na compreensão do tratamento musical do compositor. No caso da *Carvalhesa*, parece-nos claro que o compositor pretendeu transferir para a guitarra os acompanhamentos rítmicos dos ferrinhos, das ferranholas e do pandeiro, mencionados na transcrição de Kurt Schindler³³.

³² Informação recolhida do site da Associação Portuguesa para o Estudo e Divulgação da Gaita-de-Foles

³³ Ver figuras 5 e 9.

Para além disso, a utilização do *Piccolo* subentende uma procura de um timbre mais *giocoso*, neste caso em substituição da gaita-de-foles. Por outro lado, a Alvorada representa um género musical instrumental que tradicionalmente desperta os habitantes das aldeias transmontanas nos dias de festa. A partir dos exemplos que nos foram dados a observar, podemos concluir que habitualmente este género é constituído por uma primeira parte de carácter melódico, como se gradualmente despertasse do sono as populações, culminando num momento de cariz rítmico, como que a convidá-las para as festividades.

3. Carvalhesa
(Danse de la province de Ffós-os-Montes)

♩:108

Piccolo

Guitarra *f ben rítmico*

The musical score is handwritten and consists of four staves. The top staff is for Piccolo, the second for Guitarra, and the third and fourth staves are for other instruments. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as 108. The Piccolo part is mostly rests. The Guitarra part is marked 'f ben rítmico' and features a dense, rhythmic pattern of chords. The other two staves contain melodic lines with some triplets and slurs.

Figura 9

Canção algarvia

O legado da canção popular da região do Algarve deixa-nos essencialmente dois géneros musicais de características distintas. O primeiro e, segundo o compositor, o mais precioso e mais antigo, constituído por antigos romances e cantos religiosos, caracterizado pelo seu conteúdo mais sério, sóbrio e de certa forma, *apolíneo*. Exemplo deste género, temos a “Oração do pobrezinho”, canção incluída nas “Melodias rústicas” e sobre a qual falaremos posteriormente. Por outro lado, existe um segundo tipo constituído por canções e danças de “carácter vivo”, “galhofeiro” e em contraste com o género anterior, *dionisíaco*, que nos transmitem uma ideia mais generalizada do povo algarvio e do qual, também podemos encontrar um modelo na obra referida. Trata-se do conhecido “corridinho”.

I - ORAÇÃO DO POBREZINHO

Indo o lavrador à noite, Oh, valha-me Deus!

(E) um pobrezinho encontrava, Oh valha-me Deus!

E a virgem sagrada!

(E) o pobrezinho lhe disse, Oh valha-me Deus!

Leva-me aí nesse carro, Oh valha-me Deus!

E a virgem do Carmo.

IX - CORRIDINHO, DANÇA DA PROVÍNCIA DO ALGARVE

(Canção Instrumental)

ROMANCE RELIGIOSO, Alcoutim/Faro (Algarve)
M. GIACOMETTI, *Cancioneiro Popular Português* (1981)

$\text{♩} = 50$

In ____ do o la - vra ____ dor à noi ____ te, Oh, va ____ lha-me Deus!
(E)o ____ po - bre - zi ____ nho lhe dis ____ se, Oh va ____ lha-me Deus!

a)

(E)um ____ po - bre - zi ____ nho em-con - tra ____ va, Oh va ____ lha-me
Le ____ va me a - í ____ nes - se car ____ ro, Oh va ____ lha-me

Deus! E a vir ____ gem sa - gra - da!
Deus! E a vir ____ gem do Car - mo.

Figura 10

A *Oração do pobrezinho* e o *Corridinho* materializam dois géneros opostos da canção popular algarvia. A primeira é representativa da tradição romancista e religiosa, impregnada de um estilo mais sóbrio, ao passo que a segunda é ilustrativa das canções e danças instrumentais de carácter extrospectivo. À semelhança do *Romance de D. Fernando*, a *Oração do Pobrezinho* contém uma mensagem poética que nos pode orientar na interpretação musical desta canção³⁴. A figura seguinte apresenta-se dividida nas secções A, B e C, de acordo com três estados emotivos presentes em cada um dos tercetos. A secção A [*Indo o pobrezinho à noite / e o pobrezinho chorava*] corresponde à narração da circunstância descrita, enquanto as partes B e C [*Oh, valha-me Deus*]; [*E a virgem sagrada / E a virgem do Carmo*] remetem para uma invocação divina, embora distinta, na medida em que a secção B invoca a figura divina paternal [Deus], enquanto a secção C invoca a figura maternal [virgem sagrada / virgem do

³⁴ Ver figura 10.

Carmo]. No nosso entender, o intérprete pode de alguma forma transferir para a melodia esta mensagem poética, distinguindo cada uma das secções referidas. Por exemplo, enfatizando a secção B, conferindo-lhe a admiração e exclamação presentes na interjeição [Oh! Valha-me Deus], contrastando com a secção C, à qual se ajusta uma sonoridade mais doce, na medida em que a sua melodia está associada ao carácter piedoso da figura divina maternal.

1. Oração do pobrezinho
(Complainte du pauvre gueux)

Flute

Guitar

d = 50

A

B

A

B

rit.

Meno mosso, tranquillo

Un poco agitato

cres.

p

più sonoro

più legato

Figura 11

O Corridinho é resultado de uma recolha de M. Giacometti realizada no Algarve. A sua transcrição não foi editada, mas pode ser acedida no Museu Nacional de Etnologia (na Mediateca). Corresponde ao fonograma nº 378, onde é registado o informante José Sousa Ramos que o executa em flauta de cana (traversa). Da audição do fonograma ressalta uma informação preciosa: é preciso conservar o carácter dançante da música (em balanço binário). O corridinho de então é menos frenético que o feito pelos ranchos folclóricos.

Canção de origem desconhecida

IV - DORME, DORME, MEU MENINO

V - CANTA A CUCA

Relativamente às canções *Dorme, dorme, meu menino* e *Canta a Cuca*, não nos foi possível identificar a fonte utilizada pelo compositor, o que impossibilitou a sua contextualização dentro do carácter estético de uma determinada região e a realização do mesmo tipo de exercício levado a cabo nas canções anteriores. Neste sentido, pensamos que seria de extrema importância que, futuramente, se realizassem estudos no sentido de completar a informação acerca das fontes que estiveram na base da composição da obra para flauta e guitarra Melodia Rústicas Portuguesas, IVº Caderno.

7. Considerações Finais

Partindo das obras para flauta e guitarra do compositor Fernando Lopes-Graça, propusemos abordar várias das principais características do compositor, sob o ponto de vista da sua linguagem musical e da sua vivência enquanto compositor, intérprete, crítico e ser humano. Nesse sentido, começámos por delinear um perfil estético do compositor, cuja identidade se caracteriza essencialmente por uma atitude interventiva como resposta às políticas nacionais da altura, marcada pelo uso das fontes rústicas como meio de expressão do povo português. Por outro lado, interessava-nos delinear os motivos que estiveram na génese das obras para flauta e guitarra, compreendendo-os sob o ponto de vista da relação do compositor com o seu intérprete, a fim de encontrarmos, por um lado, soluções para a compreensão da sua linguagem musical e, por outro lado, opções interpretativas para a sua obra musical. Por fim, analisámos o conteúdo musical e “poético” presente nas fontes rústicas que estiveram na base da composição das *Melodias Rústicas Portuguesas – IVº caderno*, delineando um quadro sonoro e estético para as regiões de onde provêm cada uma das melodias que dão corpo a esta obra musical, estabelecendo uma ponte com a interpretação das mesmas após tratamento musical do compositor. Para tal, muito contribuiu o testemunho de alguns dos intérpretes que, pelo facto de terem privado no seu quotidiano com o compositor, nos proporcionaram através da entrevista importantes elementos interpretativos da obra e personalidade do compositor.

Foi-nos possível concluir que perante uma obra de cariz popular como as *Melodias Rústicas Portuguesas – IVº caderno*, o conhecimento das fontes rústicas que estão na sua génese, acarreta importantes sugestões interpretativas uma vez que as mesmas serviram de inspiração para a realização da obra musical do compositor. Neste sentido, importa compreender que o rigor manifestado pelo compositor na sua notação musical pretende, muitas vezes, transmitir a mensagem estética proveniente da fonte rústica. Assim, partindo do princípio da indissolubilidade entre melodia e texto e, por que não dizer, entre melodia e fonte, parece-nos crucial que o intérprete busque as suas opções interpretativas neste

conceito, de maneira a realizar interpretações histórica e esteticamente fundamentadas. As nossas opções foram sendo descritas ao longo do presente estudo e tornar-se-ão mais claras aquando da nossa apresentação e respectiva interpretação.

Esperamos com este estudo ter delineado um percurso interpretativo ressaltando os principais conteúdos para o intérprete, no sentido de despertar futuras abordagens que possam encontrar neste trabalho dados que até então estariam dispersos. É também nossa intenção que este represente uma referência para novas e futuras investigações que, futuramente, venham a contribuir de diferentes formas para o aprofundamento das matérias aqui tratadas. Com isto, pretendemos, em suma, dar a conhecer o repertório para flauta e guitarra do compositor Fernando Lopes-Graça uma vez que este se encontra ainda pouco divulgado entre nós.

Bibliografia

Carvalho, M. V. d. (1989). O essencial sobre Fernando Lopes-Graça. Lisbon, Impr. Nacional-Casa da Moeda.

Carvalho, M. V. d. (2006). Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça. Porto, Campo das Letras.

Carvalho, M. V. d., F. Lopes-Graça, et al. (2006). Prefácio. A canção popular portuguesa em Fernando Lopes-Graça. Lisboa, Caminho: 445 p.

Carvalho, R. d. (2001). "Carvalhesa." Retrieved Junho, 2010, from <http://www.pcp.pt/carvalhesa-texto-de-ruben-de-carvalho>.

Cascudo, T. (1997). Fernando Lopes-Graça: catálogo do espólio musical. Cascais, Camara Municipal de Cascais.

Clement, M. S., Raul Musique suisse des XVI, XVIII, XX siècles. Lausanne, Gallo.

Cultura, S.-G. d. M. d. (2010). "Trás-os-Montes | Alvorada." Retrieved Junho, 2010, from http://www.culturaonline.pt/LinguaTradicoes/Musicas/Pages/MRP_CantosDancasPortugal.aspx.

Foles, A. G. d. (2010). "Gaita-de-Fole." Retrieved Junho, 2010, from <http://www.gaitadefoles.net/>.

Fonseca, M. D. d. (1995). Uma homenagem a Fernando Lopes-Graça, Câmara Municipal de Matosinhos/Edições Afrontamento.

Giacometti, M. and F. Lopes-Graça (1981). Cancioneiro popular português. Lisboa Círculo de Leitores,.

Lopes-Graça, F. (1953). A Canção Popular Portuguesa, Europa América.

Lopes-Graça, F. (1973). Disto e Daquilo. Lisboa, Edições Cosmos.

Lopes-Graça, F. and A. B. Weffort (2006). A canção popular portuguesa em Fernando Lopes-Graça. Lisboa, Caminho.

Lopes-Graça, F. P. d. S., Romeu (2009). Tábua Póstuma da Obra Musical de Fernando Lopes Graça, Editorial Caminho.

Lopes Garça, F. (1978). Tre Capriccetti. Lisboa, Academia de Amadores de Música.

Lopes Garça, F. (1979). Melodias Rústicas Portuguesas, IVº Caderno Lisboa, Academia de Amadores de Música.

Lopes Garça, F. (1981). Três pequenos duos. Lisboa, Academia de Amadores de Música.

Lopes Garça, F. (1984). Opúsculos (2). Lisboa, Editorial Caminho.

Lopes Graça, F. (1944). A música portuguesa e os seus problemas. Pôrto, Edições Lopes da Silva.

Lopes Graça, F. (1989). A música portuguesa e os seus problemas. Lisboa, Caminho.

Lopes Graça, F. (1991). A canção popular portuguesa. Lisboa,, Editorial Caminho.

Lopes Graça, F. (1992). Musicália. Lisboa, Editorial Caminho.

Lopes Graça, F. (1992). Nossa companheira música. Lisbon, Caminho.

Lopes Graça, F. (2006). Reflexões sobre a música. Lisboa, Edições Cosmos.

Moita, J. M. d. A. M. (2005). A Obra para Canto e Guitarra de Fernando Lopes-Graça. Aveiro, Universidade de Aveiro.

NAGY, P. (2003). Texto do CD: Integral de l'obra per a guitarra, de F. Lopes-Graça, por Paulo Amorim, la mà de guido.

Prats, O. (2006). Melodias Rústicas Portuguesas - IIIº caderno: Texto incluído na partitura, Instituto das Artes.

Prats, O. and S. Azevedo (2007). Olga Prats : um piano singular. Lisboa, Editorial Bizâncio.

Sousa, A. d. (2006). A Construção de uma Identidade: Tomar na vida e obra de Fernando Lopes-Graça. Chamusca, Edições Cosmos

Anexos

Anexo 1 – Entrevista a Alexandre Branco Weffort

Entrevista com Alexandre Branco Weffort
(Entrevista realizada em 01 de Junho de 2010)

Estimado Professor Alexandre Branco, conforme combinado por conversa telefónica, colocar-lhe-ei algumas questões que no meu entender poderão servir os objectivos do meu trabalho, entre eles, contribuir para a divulgação da obra de Fernando Lopes-Graça, em particular a obra para flauta e guitarra; estudar os elementos históricos, poéticos e musicais que permitam a compreensão e fundamentação de futuras interpretações destas obras.

No entanto, se considerar pertinente a alteração de alguma destas questões, peço-lhe que não hesite em me dar a sua sugestão.

Ao consultar a lista das obras musicais de Lopes-Graça, é notório o interesse e atenção demonstrados pelo compositor, no uso das qualidades sonoras e expressivas da flauta e da guitarra, compondo desde 1968 e durante um período de aproximadamente vinte anos, obras para guitarra solo, flauta solo, flauta e piano, voz e guitarra e flauta e guitarra.

1. Na sua opinião, quais foram os principais factores que motivaram o compositor Lopes-Graça na composição das obras referidas?

2. Quais os intérpretes que mais o influenciaram?

Alexandre Branco - O factor principal que se observa em Lopes-Graça é, pode assim dizer-se, o estímulo que vem do intérprete, da proximidade estabelecida seja em termos de relação artística, seja em termos pessoais e afectivos.

No caso da obra para guitarra e, depois, para guitarra e flauta, esses intérpretes foram, respectivamente, Piñero Nagy e Raul Sanchez, Carlos Franco e Marianne Clement.

É, muitas vezes, resultado de solicitação do intérprete. Noutros casos, parte de iniciativa do próprio compositor. Lopes-Graça compõe música para ser tocada e não como exercício académico.

Nesse aspecto, pode dizer-se que o momento que marca o surgimento do repertório para flauta e guitarra é o Festival Internacional de Música do Estoril.

O facto de nesse certame concentrarem-se intérpretes de qualidade, disponíveis para abraçar novos repertórios é essencial. Mas não se reduz a isso.

Dois dados ajudam a completar o entendimento desta questão: F. Lopes-Graça compõe Três Pequenos Duos, para um duo de (na altura) jovens músicos (os irmãos André e João Barroso). É o elemento pessoal a intervir como motivo. Já as Melodias Rústicas IV, dedicadas a Marianne Clement não chegaram, ao que se sabe, a ser tocadas por esta flautista.

Foi, quando se desenhava um projecto de recital por ocasião do 80º aniversário do compositor, que se proporcionou executá-las pela primeira vez na íntegra (a Carvalhesa, composta para flautim, tinha constituído um obstáculo material que atrasou esse projecto). Nesse mesmo recital foi apresentada pela primeira vez a público Andante e Allegro (para flauta e piano).

3. Relativamente às “Melodias Rústicas Portuguesas” (obra estreada por si e principal foco do meu trabalho), pode partilhar connosco a sua vivência relativamente a esta obra?

AB - Tenho revisitado as Melodias Rústicas IV de tempos em tempos, sobretudo com o guitarrista António Ferreirinho. Trata-se de um conjunto de peças admirável – não são tecnicamente difíceis (pelo menos a parte da flauta) – mas esteticamente muito ricas na sua diversidade de tratamentos (aqui a dificuldade maior vai para a guitarra, que é onde o autor constrói, por assim dizer, o contexto sonoro que em que o tema tradicional revive. Sempre que volto a essas pequenas peças encontro em cada um algo de novo, uma nova solução ou modo de concretizar uma determinada ideia.

4. Poderá dizer-nos se o compositor partilhou consigo ideias musicais (extra partitura), no sentido de enriquecer a sua interpretação desta obra em particular?

AB - Não em particular com essas peças. O meu contacto e conhecimento da obra de Lopes-Graça foi marcado sobretudo pela música coral. Houve, certamente, algumas indicações de pormenor, sugestões acerca de tempi (que, em regra, são feitos apressados, como acontece com o Corridinho).

5. Se sim, poderia deixar-nos algumas dessas ideias, se possível também relativamente às restantes obras para flauta e guitarra?

AB - O mesmo [do que foi dito antes] se passa com Três Pequenos Duos, o que já não se pode dizer em relação a Tre Capricetti ou a Andante e Allegro. Aqui o compositor não se restringe nem ao material de origem tradicional nem ao propósito didáctico da obra (como em Três Pequenos Duos). Lopes-Graça utiliza a paleta técnica do instrumento sem limitações prévias.

Uma sugestão pode ficar à partida: música exigente não tem de ser, necessariamente, música difícil e cabe-nos enquanto intérpretes construir essa dimensão de facilidade (na verdade, de domínio) que a música requer. Por outro lado, dissonância não quer dizer, necessariamente, aspereza.

Procurar extrair o potencial de beleza no discurso musical de Lopes-Graça é uma tarefa essencial, hoje.

“Graça descobre, enfim, o potencial de modernidade que se contém no arcaico do material de proveniência tradicional e o contributo deste para o plasmar da sua própria linguagem de compositor, da sua própria individualidade artística.”
(Carvalho in Lopes-Graça and Weffort 2006)

6. No que diz respeito à obra referida, o que pensa acerca da coexistência de melodias com fontes diversificadas e de várias regiões?

AB - Lopes-Graça observa um comportamento padrão: as colectâneas baseadas em música tradicional são sempre construídas de forma a proporcionar o contacto com diversos tipos ou caracteres musicais e, simultaneamente, com música de diversas regiões. Observamos isso nos cadernos de música coral, nas suites para

orquestra, nas séries para voz e piano, para piano solo, etc. São raríssimos os casos de cadernos monotemáticos (sobretudo temas natalícios) ou em que se debruça sobre uma só região, embora também os haja.

Lopes-Graça convida o intérprete, e por seu intermédio, o ouvinte, a abarcar a diversidade daquilo que entendemos por cultura popular e que está na base do que Lopes-Graça propõe como “nacional”.

7. Na sua opinião, qual a abordagem que o intérprete deve ter perante estas melodias?

AB - Em primeiro lugar, procurando situar-se, como Lopes-Graça, perante o povo português (no caso destas melodias) de forma a valorizar o património cultural que dele recebemos e, no dizer de Lopes-Graça, que a ele devolvemos com algo acrescentado.

Em segundo lugar, assumindo à partida que, embora tratando-se de peças feitas com base em melodias populares (e, no caso da flauta, sem grandes artifícios técnicos), são obras musicais plenas, pequenas miniaturas que tanto valem de per si como, no seu conjunto, uma suite onde a transição entre elas também faz parte do momento musical.

8. Quais são os principais conselhos que daria a um jovem intérprete de Lopes-Graça, para que este fosse o mais fiel possível à vontade do compositor relativamente à interpretação da sua obra?

AB - Alargar e aprofundar o seu conhecimento em relação à vida e obra do autor, compreendendo nesse esforço tanto a sua obra musical como literária. Entender o compositor enquanto pessoa situada num espaço e tempos determinados. Procurar o potencial de universalidade que existe na sua obra.

9. Há algo mais que gostasse de acrescentar?

AB - Parabéns pela sua opção em estudar especificamente estas peças.

Alexandre Branco

Lisboa, 1 de Junho de 2010.

Agradeço-lhe a sua generosidade na partilha da sua experiência e conhecimento, que com certeza muito contribuirão para o sucesso do meu trabalho.

Marco Pereira

Anexo 2 – Entrevista a José Luís Borges Coelho

Entrevista com o Maestro José Luís Borges Coelho

(Entrevista realizada em 01 de Junho de 2010)

Marco Pereira – Professor! Penso que já lhe tinha dito anteriormente que o meu trabalho incide sobre a obra para flauta e guitarra de Fernando Lopes-Graça, principalmente sobre as Melodias Rústicas Portuguesas - IV^o caderno, para flauta e guitarra. Tem conhecimento desta obra?

José Luís Borges Coelho – Sim, embora não o mesmo conhecimento que tenho das melodias regionais para coro, dos 24 cadernos, mais os dois das duas cantatas de Natal. Aí, é mais o meu terreno! Relativamente ao que está a tratar, já falou com a pessoa mais indicada para o orientar, que é o Alexandre Branco.

MP - Na sua opinião qual deverá ser a postura do intérprete da obra de Lopes-Graça, perante as fontes usadas pelo compositor?

BC – Na minha prática, eu parto sempre do princípio de que tenho à minha frente gente de várias proveniências, que se desenraizou do campo, da vida rural, de onde é originária a esmagadora maioria dessas canções. De modo que não me passa pela cabeça tentar reconstituir o quadro sonoro original, coisa por demais problemática em tais circunstâncias. Nem sei se isso seria importante! Porque a partir do momento em que o compositor pega num tema (que, no caso das melodias que usa na vertente coral da sua obra, ele respeita, praticamente na íntegra), parto do princípio de que a obra se transformou. Não querendo dizer que a melodia popular seja menos superior, a verdade é que evoluiu para um estágio diferente. E encaro a obra, como a de qualquer outro compositor, como uma obra de raiz, de autor, sem a preocupação de fazer com que o coro mimetize qualquer cor tida por original. A caricatura seria mais que certa, em tal caso. Há grupos que se entregam a isso com rara felicidade, reproduzindo as cores locais, mas fazem-no sem recorrer a *arranjos*, sobretudo a *arranjos* desta complexidade. Penso que as melodias, nesse estágio, vivem por si!

As recolhas fonográficas, nomeadamente as efectuadas por Lopes-Graça e por Michel Giacometti, dão esse ambiente. E também me parece que não é irrelevante para o intérprete o conhecimento das raízes.

MP – Para conhecer melhor a sua linguagem?

BC – Para compreender melhor até o próprio tratamento que Lopes-Graça dá a cada espécime. Embora nem sempre o Compositor conheça a situação ao vivo. Muitos dos espécimes de que se serve não os recolheu, nem provavelmente os ouviu *in loco*. Usou um vasto leque de recolhas feitas por outros que tinha em seu poder.

MP – Para um intérprete que como eu não conheceu Lopes-Graça, mas que pretende tocar a sua obra, acha que o rigor pelo texto e pela sua notação pode ser suficiente, ou pensa que é preciso algo mais?

BC – Penso que não é inútil ouvir a fonte, se houver registo sonoro. Contudo, de um modo geral, quando um músico vai para o terreno fazer uma recolha, vai armado da sua preparação de músico clássico, e a ferramenta de que se serve para registar o que ouve – a notação clássica – é quase sempre inadequada. O povo não canta no sistema temperado, e o ‘grão’, a que se refere Pinho Vargas, aquele sabor à raiz, a ‘terra’ que está indissociavelmente agarrada àquela safra, não há escrita que os capte. O melhor registo é o fonográfico. Quando o intérprete reproduz uma melodia popular que se lhe apresenta escrita, reproduz uma versão ‘temperada’, asséptica, digamos assim, e já não é, de modo nenhum, a mesma coisa. Mas não há mal nenhum nisso!

MP – A partir do momento em que o compositor se apropria da melodia e a trabalha, acha que a mensagem muda em relação à fonte?

BC – Em alguns casos pude aperceber-me de que o tratamento harmónico tentou, de algum modo, fazer passar “aquele grão”, o carácter rude, da fonte

fonográfica. Estou-me a lembrar, por exemplo, da *Senhora do Souto*, que eu gravei com o Coral de Letras da Universidade do Porto. Gravei sem ter ouvido a recolha. Depois tive pena, porque, não estando mal a gravação, se calhar teria tido uma outra abordagem. Portanto, o conhecer não faz mal nenhum, bem pelo contrário!

MP – Na sua interacção com o intérprete, o compositor era bastante rigoroso, ou dava-lhe liberdade para escolher?

BC – Eu penso que sabe que ele era visita de minha casa sempre que vinha ao Porto. Não me lembro de alguma vez ter conversado com ele, ou ele comigo, sobre aquilo que eu fazia com as coisas dele. Apenas em dois momentos: Um em que ele ouviu uma das *heróicas*, que o Coro da Academia já não cantava há um tempo (de repente lembrou-se dela). Chegou a casa e disse: “Ah! Mas a segunda parte, não é assim! É mais rápida!”. “É? Mas não está nada na partitura!” disse eu. E ele olhando a partitura: “Ai! Não está, não! Então, põe-se” (risos). E escreveu!

Aconteceu uma outra situação quando eu estava a preparar as *Encomendações das Almas* para gravar. Quando achei que a ‘coisa’ estava bem, eu próprio as gravei naquele gravador que ali está. E carreguei com a fita até Lisboa para ele ouvir! Ele foi buscar um velho calhamaço (um velho gravador que tinha em casa) e um metrónomo. Eu fiquei olhar... “Eu não usei metrónomo!”- disse timidamente. “Pois é um bom instrumento de trabalho”, retorqui-me ele. Foi ouvindo, ouvindo, e uma vez por outra dizia: “Está um bocadinho lento!”. A verdade é que, mesmo estando lento, andou nesse fim-de-semana a mostrar a gravação pelos amigos. Naturalmente, estive presente em todas as sessões da gravação, que logo se agendou, e feita a montagem, com a sua superior orientação, fez questão de voltar a ouvir tudo de fio a pavio. Foi então que me fez este cumprimento fantástico: voltou a sacar do metrónomo e onde o registo se afastava da sua indicação metronómica, ele alterava na partitura! (risos). Sei que às vezes ele era incómodo, mas se as coisas eram feitas com o mínimo de critério...! (silêncio) Uma partitura carrega sempre, em maior ou menor grau, um leque de

possibilidades. Não é um monólito. Um intérprete rigoroso pode ser luminosamente criativo!

MP – Depreendi de uma entrevista que li com a pianista Olga Prats, que Lopes-Graça trabalharia muito junto do intérprete, fazendo gosto de que a sua obra fosse tocada.

BC – No caso dela, talvez! Ele estava ali perto (Parede), e talvez até por curiosidade de ouvir, pelo intérprete, até que ponto ele tinha acertado! Porque essa era uma preocupação sua.

MP – Numa perspectiva de busca?

BC – Sim, mas não seria só! Por exemplo, na obra dele para piano (e eu não conheço tudo!), ele tem o cuidado de pôr as dedilhações. E dedilhação que ele ponha, está rigorosamente no sítio! Quem tente fazer de outro modo acaba sempre por desistir, e por voltar à dedilhação dele! Sabia bem o que estava a fazer!

MP – Existe um estilo para interpretar Lopes-Graça?

BC – Nós dispomos de muitas gravações em que o próprio Compositor é intérprete da sua obra, e isso poderia ser um indicativo para o intérprete actual. Mas não no sentido de imitar! Isso não faz nenhum sentido! Se é uma obra de arte, admite várias leituras (por mais rigorosas que sejam as indicações de *pianos*, *crescendos*...)

MP – O compositor era bastante rigoroso nesse aspecto?

BC – Era muito rigoroso nisso! Punha as indicações todas! Quando não coloca um *rallentando* no fim da peça é porque não o quer. O intérprete tem por vezes

tendência para o fazer, mesmo que não esteja lá. Mas, se experimentar não o fazer, verifica sempre que a opção do Compositor é de melhor 'gosto'!

Lembro-me que em Matosinhos, numa altura em que se programou fazer a integral ao vivo do *In Memoria Béla Bartók* (e não tenho a certeza se acabou por se fazer mesmo integralmente), ouvi um pianista, curiosamente russo, que se aproximava bastante do que era o som de Lopes-Graça ao piano. Mas também me lembro de que não foi do que mais gostei!

Lopes-Graça era um bom pianista (terminou o seu curso com a mais alta classificação, e só não foi professor porque não o deixaram; aliás, no âmbito da *Sonata*, deu a conhecer em Lisboa muita música sua contemporânea em primeiras audições, o que significa que era um pianista muito capaz). Mas, tenho para mim que a interpretação, não apenas no piano como em todos os domínios, evoluiu muito desde que há registo discográfico! Não pára de evoluir! A gente às vezes lamuria-se de já não haver intérpretes como dantes... Não tenho esse medo! Acho que há cada vez mais intérpretes e com mais capacidades! No centenário de Fernando Lopes-Graça, ouvi uma grande parte da sua obra para piano, na Casa da Música, a um nível que o teria deixado deslumbrado! A um nível que veio posicioná-lo como um dos grandes compositores de piano do século XX! Eu acho que Lopes-Graça é um grande compositor do século XX. Não português, mas universal!

Tive também a oportunidade de ouvir há pouco tempo, numa iniciativa da Câmara de Matosinhos, a integral das *Canções Populares Portuguesas* para voz e piano. Tive a felicidade de os intérpretes fazerem uma espécie de ensaio geral para mim! E vou-lhe dizer: “aquelas canções, com o tratamento de piano que Fernando Lopes-Graça lhes dá, e servidas por aquelas vozes, nomeadamente pela voz do Job, que as cantou soberbamente...

MP – Conheço bem o Job Tomé, somos amigos e temos um grupo de câmara juntos!

BC – Aquilo situa-se no que de melhor se escreveu em *Lied*! É qualquer coisa de fantástico!

MP – No caso das melodias rústicas para flauta. Apesar de esta ser uma obra instrumental, tem subjacente, uma componente poética! Acha que é importante conhecê-la?

BC – É importante, mas não deve ser limitador! Por que é que eu digo que não deve ser limitador? O fenómeno dos *contrafacta* é antiquíssimo. Isto é, da música que pode suportar outros textos. E às vezes textos radicalmente diversos. E funciona! Eu ando às voltas com a gravação duma espécie de antologia das *Canções Regionais* de Lopes-Graça, e até já se gravou uma, algarvia, que é originalmente um *romance*, mas a que o Compositor adaptou outro texto, também popular, que não tem nada a ver com o dito *romance*, o que leva a uma leitura completamente diferente da música. Portanto, conhecer a fonte popular, sim. Não para que isso funcione como uma limitação, mas como um enriquecimento! O intérprete pode sempre descobrir outras coisas!

Justamente, quando eu estava a escrever sobre as *Encomendações* para o disco (que era para sair em vinil, donde o eu imaginar que ia dispor de muito espaço, pelo que estava a dedicar um pequeno comentário a cada uma delas), aconteceu vir ele ao Porto. Naturalmente, quis certificar-me de que não estaria a escrever muitos disparates e li-lhe o que já tinha escrito. Ouviu, ouviu, ficou algum tempo muito calado e ao fim saiu-lhe isto: “Ó Zé Luís, eu tenho que lhe agradecer muito por todo o cuidado que tem com as minhas coisas, nomeadamente por este texto, mas eu não sabia que tinha lá posto tanta coisa!” (risos)... É sempre possível ao intérprete ver para além do que está escrito!

MP – O que aconselha aos futuros jovens intérpretes de Lopes-Graça?

BC – O que aconselharia, é que mergulhassem a fundo na obra, porque ela vai-se revelando à medida que se entra nela! Há algumas coisas que não se dão às primeiras, nem às segundas, nem às terceiras leituras! Começam por parecer muito duras, muito agrestes, e depois descobre-se que não é assim! Há sempre algum modo de redizer o que foi dito na melodia. Por exemplo, no que diz respeito

às *Canções Regionais Portuguesas* para coro, verifico muitas vezes que o que se passa é que o Compositor rediz o texto de vários modos, revela-o de outras maneiras. Como acontece com a abordagem da obra de qualquer grande criador, esta necessita de uma constante procura! É para se ir fazendo... Hoje a nossa sociedade é muito apressada! E eu creio que a música não se compadece com isso!..

MP – De cada vez que se revê a obra...

BC – Descubrem-se coisas novas! Novas articulações, certamente as que ele pretendia, mas que não topáramos à primeira, e por isso nos pareceram agrestes! Mas quando se faz a inflexão de um outro modo...Ah! É isto! E descobre-se...

MP – Só tocando?

BC – Só tocando, só cantando! Não há aí teoria! É a “praticazinha”! Aliás, se procurar em toda a sua bibliografia, não encontrará indicações para o modo correcto de o interpretar! Ele detestava falar da sua obra!

MP – Concluí a partir de alguns dos textos de Lopes-Graça, que ele valorizaria o intérprete rigoroso com o texto, com o objectivo de valorizar apenas o texto e não tentando de alguma forma superá-lo...

BC – Sim, mas um compositor só é verdadeiramente interpretado, quando a obra passou a ser do intérprete. Quando parece que lhe sai dos dedos... Quando o intérprete está muito colado ao texto, o ouvinte apercebe-se.

MP – É preciso conhecer o texto e depois esquecê-lo?

BC – Claro! Por outras palavras: “Quando a obra está feita, retiram-se os andaimes”, como dizia Almada (Negreiros).

MP – Professor, muito obrigado pela forma como amavelmente partilhou a sua vivência com o compositor e seu amigo, Fernando Lopes-Graça...

BC – Sabe!? Ele era um homem de partilha! E não faria nenhum sentido que alguém se tentasse apropriar dele! É uma figura nossa, um exemplo de homem de cultura e de cidadão... É do povo!

MP – Muito Obrigado! O seu testemunho veio ajudar-me a redireccionar o meu trabalho e com vista a poder tocar brevemente...

BC – Onde vai acontecer?

MP – Em Aveiro.

BC - Quando?

MP – Em princípio, em Julho!

BC – Depois avise-me! Quem toca consigo?

MP – O Ricardo Gomes, também de Gaia.

Anexo 3 – Entrevista a João Barroso

Entrevista com João Barroso
(Entrevista realizada em 03 de Junho de 2010)

Marco Pereira - Estimado João Barroso, desde já agradeço-lhe a sua generosidade na partilha da sua experiência e conhecimento, que com certeza muito contribuirão para o sucesso do meu trabalho.

Conforme combinado, colocar-lhe-ei algumas questões que no meu entender poderão servir os objectivos do meu trabalho, entre eles, contribuir para a divulgação da obra de Fernando Lopes-Graça, em particular a obra para flauta e guitarra, estudar os elementos históricos, poéticos e musicais que permitam a compreensão e fundamentação de futuras interpretações destas obras. No entanto, se considerar pertinente a modificação de alguma das questões, peço-lhe que não hesite em me dar a sua sugestão.

Ao consultar a lista das obras musicais de Lopes-Graça, é notório o interesse e atenção demonstrados pelo compositor, no uso das qualidades sonoras e expressivas da flauta e da guitarra, compondo desde 1968 e durante um período de aproximadamente vinte anos, obras para guitarra solo, flauta solo, flauta e piano, voz e guitarra e flauta e guitarra.

Marco Pereira - Na sua opinião, quais foram os principais factores que motivaram o compositor Lopes-Graça na composição das obras referidas?

João Barroso - Fernando Lopes Graça dedicou uma grande parte da sua vida á composição de grandes obras Sinfónicas e harmonizou um leque considerável de canções populares Portuguesas.

Penso que o convívio que estabeleceu com vários músicos profissionais, inspirou o compositor a escrever obras para certas formações. Grandes amigos do compositor, como Nagy, Olga Pratts, Carlos Franco, os Barrosos, entre outros, motivaram o compositor a escrever para eles. Estes amigos pediam-lhe para compor para eles, o Graça como pessoa simples que era compôs e dedicou muitas obras aos amigos mais próximos.

MP - Segundo(NAGY 2003) , em 1975 Lopes-Graça assiste a um concerto do duo da flautista Marianne Clément e do guitarrista Raul Sanchez e, sendo atraído pelo ambiente sonoro e qualidade artística dos intérpretes, compõe a sua primeira obra para flauta e guitarra, que dedica ao duo referido, Tre Capricetti (1975).

Tem conhecimento do momento referido pelo guitarrista Piñero Nagy?
Pode-nos acrescentar algo acerca desta possível influência?

JB - Como podemos constatar, a maioria das suas obras instrumentais para pequenas formações surgem na segunda fase da sua vida... ou seja na década de 80. Não tenho conhecimento desta referência feita por Nagy, mas acredito que tenha sido este concerto que despertou no Graça a vontade de compor algo diferente, ele tinha ao seu lado material humano para dar corpo às suas composições.

MP - Posteriormente Lopes-Graça compõe mais duas obras para Flauta e Guitarra, nomeadamente Melodias Rústicas Portuguesas e Três Pequenos Duos, compostas em 1979 e 1980, respectivamente.

Relativamente aos “Três Pequenos Duos”, (obra que lhe foi dedicada), pode partilhar connosco a sua vivência relativamente a esta obra?

JB - Penso que o que levou o Graça a compor esta obra, foi o facto de tocarmos para ele as nossas composições. Todos os domingos, Fernando Lopes Graça almoçava em minha casa e a seguir ao almoço, realizávamos sempre um pequeno concerto para ele. As composições eram da nossa autoria e ele achava muita graça! Certo dia apareceu lá em casa com a obra,” Três pequenos duos, ponto e virgula... para flauta e guitarra”. Foi grande motivo de orgulho para nós, como pode calcular. Realizámos com ele algumas sessões de classe de conjunto, que foram de grande importância para a compreensão desta obra! Estou a trabalhar este duo com alunos meus e sinto-me como peixe na água em relação às intenções musicais deste compositor.

MP - Reportando-se à obra musical para flauta e guitarra em particular e, na obra do compositor em geral, refrindo-se à relação entre o compositor Lopes-Graça e o intérprete (da sua música).

Poderá dizer-nos se o compositor partilhava ideias (extra partitura) no sentido de enriquecer a interpretação da sua obra?

MP - O Graça era de uma exigência extrema quando se abordava uma obra sua. Ele queria quase o impossível, ou seja, a partitura era simplesmente um ponto de apoio...o resultado sonoro, musical, tímbrico, expressivo é que lhe interessava realmente. Ele tinha as ideias muito claras...raramente dava o braço a torcer...aquilo que escrevia tinha que ser executado á letra, não aceitava lá muito bem sugestões para a sua obra. Era um homem decidido e um pouco teimoso. Quando algo não estava a correr como idealizara, por vezes gritava chateado e só descansava quando o efeito sonoro ou dinâmico funcionava dentro dos padrões que idealizara.

MP - Obrigado